

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 3 (47) 2013

Sumar

HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU,	Caricatura militară în presa umoristică românească, de la Unire până la Războiul cel Mare (1859–1916).....	9
MARK BRYANT (London),	Graphic Warriors. International War Cartoonists, 1792–1945....	49
GHEORGHE VIDA,	Figura lui Vlad Țepeș în opera lui Theodor Aman	53
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Art or Moral Boosting Propaganda ? Photography from the Romanian Battlefield during the Great War	57
MANUELA CERNAT,	Jean Negulescu, un pictor ignorat în România de ieri și de azi.....	101

NOTE

TUDOR STAVILĂ,	Școala de Belle Arte din Chișinău. Fondatori și susținători ...	141
CRISTIAN VASILE,	Proiecte de reorganizare a Direcției Monumentelor Istorice în anii 1960	151
MIHAI SORIN RĂDULESCU,	Despre genealogia Anei Aman	157

ARHIVA

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI,	Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Sucevița.....	175
IOANA IANCOVESCU,	Picturile din bolnița Bistriței.....	229

CRONICA

Expoziția <i>Mărturii. Frescele Mănăstirii Argeșului</i> , Muzeul Național de Artă al României, București, 6 decembrie 2012 – 25 august 2013 (Marina Sabados)	247
---	-----

RECENZII

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, <i>Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock</i> (Cosmin Ungureanu).....	249
---	-----

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 3 (47), p. 1–280, București, 2013

LULI AUGUST STURDZA, <i>Așa s-au întâmplat, așa le-am însemnat...</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	252
MARINA SABADOS, <i>Grigorescu la Agapia</i> (Ioana Vlasu).....	254
MICHEL DRAGUET, <i>Le symbolisme en Belgique</i> (Corina Teacă)	258
PAUL REZEANU, <i>Brâncuși. Tatăl nostru</i> (Virginia Barbu)	258
GREG DICKINSON, CAROLE BLAIR, BRIAN L. OTT (Ed.), <i>Places of Public Memory. The Rhetoric of Museums and Memorials</i> (Corina Teacă)	259
RUXANDRA DREPTU, <i>Corneliu Michăilescu. Călătorie prin imposibilul cotidian</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	260
EMANUEL BĂDESCU, RADU OLTEAN, <i>Carol Popp de Szathmári, fotografii Bucureștilor</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	263

REVISTA REVISTELOR

<i>Ars Transsilvaniae</i> (Ioana Iancovescu)	267
DE LIBRIS (A.-S. Ionescu, V. Barbu)	268
DESPRE AUTORI	275
ABREVIERI	277
Erata	279

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

Tomul 3 (47), 2013

Sommaire

HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU,	La caricature militaire dans la presse humoristique roumaine, de la Grande Union jusqu'à la Grande Guerre (1859–1916).....	9
MARK BRYANT,	Caricaturistes de guerre internationaux, de 1792 jusqu'en 1945	49
GHEORGHE VIDA,	La figure de Vlad Țepeș dans l'oeuvre de Theodor Aman.....	53
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Art ou soutien moral de propagande ? La photographie sur le champ de bataille roumain pendant la Grande Guerre.....	57
MANUELA CERNAT,	Jean Negulescu, un peintre ignoré dans la Roumanie d'hier et d'aujourd'hui	101

NOTES

TUDOR STAVILĂ,	L'École des Beaux-Arts de Chișinău. Fondateurs et supporters.....	141
CRISTIAN VASILE,	Projets de réorganisation de la Direction des Monuments Historiques dans les années 1960	151
MIHAI SORIN RĂDULESCU,	Sur la généalogie d'Ana Aman.....	157

ARCHIVES

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI,	La peinture du narthex de l'église du monastère Sucevița	175
IOANA IANCOVESCU,	Les peintures de la <i>bolnitsa</i> de Bistrița.....	229

CHRONIQUE

L'exposition <i>Témoignages. Les fresques du Monastère d'Argeș</i> , Musée National d'Art de Roumanie, Bucarest, 6 décembre 2012–25 août 2013 (Marina Sabados)	247
--	-----

COMPTES RENDUS

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, <i>Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock</i> (Cosmin Ungureanu).....	249
LULI AUGUST STURDZA, <i>Așa s-au întâmplat, așa le-am însemnat...</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	252
MARINA SABADOS, <i>Grigorescu la Agapia</i> (Ioana Vlasu).....	254
MICHEL DRAGUET, <i>Le symbolisme en Belgique</i> (Corina Teacă)	258
PAUL REZEANU, <i>Brâncuși. Tatăl nostru</i> (Virginia Barbu)	258
GREG DICKINSON, CAROLE BLAIR, BRIAN L. OTT (Ed.), <i>Places of Public Memory. The Rhetoric of Museums and Memorials</i> (Corina Teacă).....	259
RUXANDRA DREPTU, <i>Corneliu Michăilescu. Călătorie prin imposibilul cotidian</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	260
EMANUEL BĂDESCU, RADU OLTEAN, <i>Carol Popp de Szathmári, fotografii Bucureștilor</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	263

REVUE DES REVUES

<i>Ars Transsilvaniae</i> (Ioana Iancovescu)	267
DE LIBRIS (A.-S. Ionescu, V. Barbu)	268
SUR LES AUTEURS.....	275
ABRÉVIATIONS.....	277
Errata	279

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

Tomul 3 (47), 2013

Summary

HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU,	Military Caricature in the Romanian Humoristic Press, from the National Union to the Great War (1859–1916)	9
MARK BRYANT,	Graphic Warriors. International War Cartoonists, 1792 to 1945	49
GHEORGHE VIDA,	Vlad Țepeș in Theodor Aman's Painting	53
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Art or Moral Boosting Propaganda ? Photography from the Romanian Battlefield during the Great War	57
MANUELA CERNAT,	Jean Negulescu, An Overlooked Painter in Yesterday and Today's Romania	101

NOTES

TUDOR STAVILĂ,	The Chișinău School of Fine Arts. Founders and Promoters....	141
CRISTIAN VASILE,	Restructuring Projects of the Department of Historical Monuments in 1960's	151
MIHAI SORIN RĂDULESCU,	About Ana Aman's Genealogy	157

ARCHIVE

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI,	Painting from the Narthex of the Monastery Church Sucevița ...	175
IOANA IANCOVESCU,	Paintings from the Hospice's Church (Bolnița) of Bistrița.....	229

CHRONICLE

The exhibition <i>Frescoes from Argeș Monastery</i> , Romanian Art Museum, Bucharest, 6 December 2012–25 August 2013 (Marina Sabados).....	247
--	-----

BOOK REVIEWS

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, <i>Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock</i> (Cosmin Ungureanu).....	249
---	-----

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 3 (47), p. 1–280, București, 2013

LULI AUGUST STURDZA, <i>Așa s-au întâmplat, așa le-am însemnat...</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	252
MARINA SABADOS, <i>Grigorescu la Agapia</i> (Ioana Vlasu).....	254
MICHEL DRAGUET, <i>Le symbolisme en Belgique</i> (Corina Teacă)	258
PAUL REZEANU, <i>Brâncuși. Tatăl nostru</i> (Virginia Barbu)	258
GREG DICKINSON, CAROLE BLAIR, BRIAN L. OTT (Ed.), <i>Places of Public Memory. The Rhetoric of Museums and Memorials</i> (Corina Teacă).....	259
RUXANDRA DREPTU, <i>Corneliu Michăilescu. Călătorie prin imposibilul cotidian</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	260
EMANUEL BĂDESCU, RADU OLTEAN, <i>Carol Popp de Szathmári, fotografii Bucureștilor</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	263

REVIEW OF REVIEWS

<i>Ars Transsilvaniae</i> (Ioana Iancovescu)	267
DE LIBRIS (A.-S. Ionescu, V. Barbu).....	268

ABOUT THE AUTHORS.....	275
------------------------	-----

ABBREVIATIONS.....	277
--------------------	-----

Errata	279
--------------	-----

CARICATURA MILITARĂ ÎN PRESA UMORISTICĂ ROMÂNEASCĂ DE LA UNIRE PÂNĂ LA RĂZBOIUL CEL MARE (1859–1916)

de HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU

Abstract

The article analyses for the first time the evolution of cartoons within the evolution of Romanian humorous press from the middle of 19th century till the beginning of the first World War.

The first cartoons were published in 1859, after the Union of the Romanian Principalities, when the freedom of press was established and the first humoristic journals were released. These cartoons were produced by amateur artists and simply illustrated the comic of some political jokes or anecdotes with no concern for the quality of the artwork. The printing conditions were also very poor and lithography was often preferred to the better quality engraving methods.

Military subjects mainly consist in critics of the political involvement of some high ranking officers or the army was considered as a repressive force. During the Independence War of 1877-78, the cartoons with military subject adopted a patriotic accent and the image of the *Dorobantz* (the territorial infantryman) became the traditional icon of the Romanian soldier.

During the first decades, the greatest part of the cartoons were made by unknown amateur graphic designers, but sometimes foreign talented artists, some of them of Polish origin, such as Alexander Kaczanowski, Hipolit Dembitzki, Wincenz Faleski, produced good quality cartoons.

From mid 1890s a new pleiad of young talented romanian artists tackle with the humoristic artwork. Some important comic journals such as *Moftul Român* ("The Romanian Trifle"), *Moș Teacă* ("Father Scabbard"), *Zeftemeaua* ("The Tount"), *Țivil-Cazon* ("Civil-Military") and especially *Furnica* ("The Ant") published many good quality cartoons and anecdotes, some of them with military themes. This time the humor evolved to a wider approach in which the relationship between the officers and men, the military life or the contacts with the civilian world overhauled the political or international matters. The most important cartoonists of that period were: Constantin Jiquid, Nicolae Mantu, Nicolae Petrescu-Găină, Ary Murnu, Iosif Iser, Francisc Șirato, Camil Ressu.

Keywords: cartoon, humoristic press, military, lithography, romanian artists.

Pe plan european, primele desene satirice au apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea și au cunoscut o largă răspândire în epoca revoluției franceze și a războaielor napoleoniene, precum și în primele decenii ale secolului următor¹. În spațiul românesc acestea și-au făcut apariția mult mai târziu, pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Revistele umoristice franceze, în special *La Caricature* și *Le Charivari*, editate de Charles Philipon, în care publicau maeștri ai desenului umoristic francez, Grandville (pe numele adevărat Jean Ignace Isidore Gérard, 1803-1847), Charles Joseph Traviès de Villers (1804-1859) și, mai ales, Honoré Daumier (1808-1879), erau citite și în țările române².

Primele caricaturi au fost tipărite în Țara Românească de Ion Heliade Rădulescu, în 1839, în *Curier de ambe sexe*, copiind desene ale lui Honoré Daumier³. În general, acestea erau inofensive, de simplu

¹ Mark Bryant, *Napoleonic Wars in Cartoons*, London, 2009.

² Remus Niclescu, *Contemporani cu Daumier. Scriitori români și caricaturişti francezi între 1835 și 1860*, în SCIA, XVIII, nr. 2, 1971, p. 251. Mihail Kogălniceanu era un cititor asiduu al acestor publicații pe care le primea cu regularitate din Franța.

³ *Ibidem*, p. 258. În *Curier de ambe sexe*, Ion Heliade-Rădulescu a publicat pamfletul *Domnul Sarsailă* (1839), ilustrat cu desene de Honoré Daumier, preluate din revista *Le Charivari* și ușor adaptate. Din cauza condițiilor tehnice de imprimare, desenele au fost litografiate în atelierul lui G. Venrich, în timp ce originalele lui Daumier erau gravate în lemn, ceea ce a afectat calitatea imaginilor.

amuzament, inspirate din viața cotidiană⁴. Lipsa unor publicații periodice ilustrate, a unor artiști și ilustratori cu experiență în grafica de carte, precum și legislația conservatoare care nu permitea o libertate reală a presei, au limitat considerabil apariția presei umoristice, în general, și a graficii cu tentă umoristică, în special.

Încercări timide de pamflet politic au fost făcute în *Curierul Românesc*, editat de Ion Heliade-Rădulescu, în cadrul rubricii intitulată *Urzici*, dar aceste critici nu au stârnit hazul boierimii conservatoare și, după puțină vreme, rubrica a dispărut⁵.

Abia după dubla alegere a colonelului Alexandru Ioan Cuza ca domn al Principatelor Unite ale României, se poate vorbi de o liberalizare a presei politice autohtone, prin desființarea cenzurii și apariția primelor publicații umoristice românești. Primele gazete umoristice au fost *Țânțarul* și *Spiriduș* editate de C. A. Rosetti și de N. T. Orășanu, care au apărut timp de doar câteva luni, în 1859.

În *Țânțarul*, au apărut primele caricaturi în care sunt înfățișați militari, chiar dacă aceștia nu constituiau subiectul principal al desenului. Astfel, în numărul din 9/21 mai 1859, pe ultima pagină, este publicată o caricatură având ca legendă: *Aplicarea Convenției dupe sistemul Guvernului moderaților*, în care este înfățișat un grup de cetățeni, legați fedeleș, cu botnițe la gură, târând după ei câțiva câini, de asemenea cu botnițe, escortați de soldați de infanterie cu arma pe umăr. Ostașii sunt foarte corect înfățișați, purtând uniforme armatei din Țara Românească, adoptate la mijlocul anilor 1850, care mai erau încă folosite în primul an al domniei lui Alexandru Ioan I Cuza. Ei au cască de tip prusian, ornată în față cu acvila cruciată valahă, manta cu guler drept, încheiată la un rând de nasturi, centură și „patrontaș”^{*} la spate⁶. Desenul, nesemnat, este realizat destul de stângaci, în creion, calitatea litografiei fiind extrem de scăzută. Deși caricatura are caracter politic și ironizează atitudinea dictatorială a guvernului care îngrădea libertățile cetățenești, soldații fiind înfățișați ca reprezentanți ai aparatului represiv, este totuși primul desen umoristic publicat la noi în care apar militari (Fig. 1).

O altă caricatură, de data aceasta legată chiar de oștire, deși are tot substrat politic, este cea publicată în numărul din 30 mai /11 iunie 1859. Desenul înfățișează un soldat, în uniformă de mică ținută, cu „furașca”^{**} în mână, stând în poziție de drepti în fața unui politician care îi înmânează un ciomag. În plan depărtat, în curtea cazarmii care se întinde pe sub arcada intrării, un grup de soldați aliniați fac instrucție, în timp ce comandantul lor, un subofițer, are o mătură pe umăr în loc de pușcă. Politicianul pare a fi chiar Constantin A. Crețulescu, șeful guvernului moderat aflat la acea dată la putere, criticat cu severitate de editorii radicali ai revistei, C.A. Rosetti și N. T. Orășanu. Textul care însoțește caricatura este semnificativ:

„Armarea țării dupe sistemul moderat.

– Soldatul: Cum Excelenție? Am slujit doi termeni cu pușca, ș'acum cu ciomagul?

– Excelenția: Pușca, oprită de străini și de boeri, numai această armă poate fi îndurată astăzi de inimi.” (Fig. 2).

Calitatea caricaturilor publicate în *Țânțarul* s-a îmbunătățit față de primele numere și se pare că autorul acestora era pictorul **Henri Trenk** (1818–1892). Acesta avea o oarecare experiență în domeniul comic inserând uneori mici scene anecdotice în peisajele sale⁷. Calitatea tiparului și a hârtiei de ziar lăsa însă foarte mult de dorit⁸. Desenele erau realizate în spiritul epocii cu figura tratată în mod naturalist, pentru a fi ușor recognoscibilă, efectul comic rezultând din disproporția trupului, realizat mult mai firav decât capul, și din contextul compozițional al desenului. În desen erau incluse tot felul de inscripții cu denumirea unor instituții sau evenimente care să completeze mesajul comic și să-l facă mai accesibil.

⁴ Amelia Pavel, *Aspecte ale caricaturilor politice românești în secolul al XIX-lea*, SCIA, nr. 3-4/1955, p. 177.

⁵ Constanța Trifu, *Presa umoristică de altădată*, vol. I, București, 1974, p. 11. Georgeta Răduică, Nicolin Răduică, *Dicționarul presei românești (1731–1918)*, București, 1995.

* Patrontaș = cartușieră.

⁶ *Țânțarul*, nr. 11 din 9/21 mai 1859, p. 44.

** Furașca = șapcă rotundă din postav, fără cozoroc, purtată de soldați la ținuta de cazarmă, în perioada 1830-1860.

⁷ Adrian Silvan Ionescu, *Artă și document. Artă documentaristă în România secolului al XIX-lea*, București, 1990, p. 168-169.

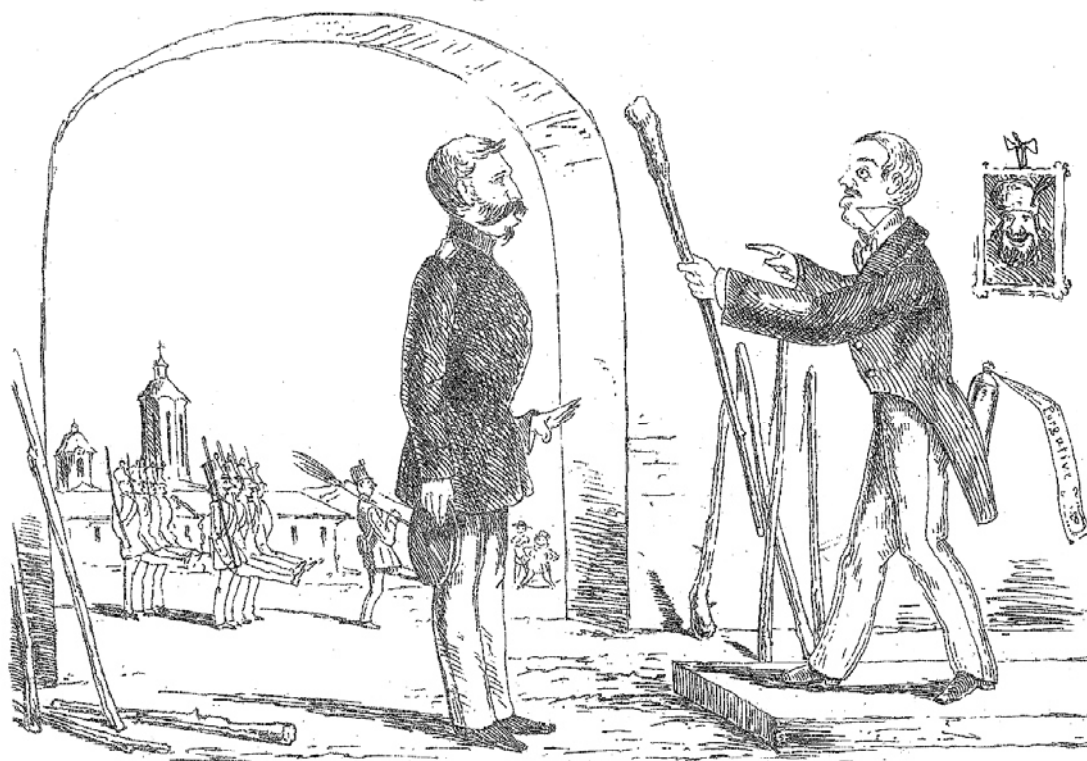
⁸ Confruntat cu dificultățile tehnice de realizare a ilustrațiilor, administrația *Țânțarului* anunța în numărul 12 din 16/28 mai 1959: „Precum s-a putut vedea din exemplarul din No. trecut și dintr-acesta, Administ. au isbutit în sfârșit a găsi pentru gravurile acestei foi un artist. Sperăm că publicul va avea prin aceasta o dovadă materială că nu cruțăm nici un sacrificiu spre a face această foaie din ce în ce mai vrednică d'a să înfățișe înainte-i. Dacă vom fi susținuți, vom aduce din Franța și un într'adins săpător în lemn ca să putem da gravurile și mai bine decât le poate da litografia. Pân'acum însă trebuie s'o spunem, această foaie are foarte puțini abonați astfel încât venitul nu acoperă cheltuielile. Vom mai încerca încă un trimestru, spre a nu ne putea zice nimine că nu am făcut tot ce ne a fost prin putință spre a avea și noi o foaie comică, ce este foarte trebuincioasă fiindcă multe greșeli se pot drege mai lesne cu râsul și cu acul unui țânțar, de cât cu vorba unei foi serioase...” (*Țânțarul*, nr. 12 din 16/28 mai 1859, p. 45). Constanța Trifu, op. cit., p. 14.



Aplicarea Convenției dăne sistemul Guvernului moderatilor.

Fig. 1. Aplicarea Convenției dăne sistemul Guvernului moderatilor, *Țânțarul*, 9/21 mai 1859, p. 44.

Armarea țării dăne sistemul moderat.



- Soldatul. Ksm Eselengie? Am slăjit doi termenî kș nșuka, m'akșm kș vomagșl?
 — Eselengia. Pșuka, oprîtș de streinî mî de boerî nșmaî ayeastș armș noate Ńîndșratș astșzî de inimișl.

Fig. 2. Henri Trenk, *Armarea țării dăne sistemul moderat*, *Țânțarul*, 30 mai/11 iunie mai 1859, p. 4.

Atât *Țânțarul* cât și *Spiriduș* au avut o viață extrem de scurtă, de numai câteva luni, atât din cauza opoziției autorităților care din varii motive au suspendat apariția, cât și din cauza costurilor de tipărire care depășeau cu mult încasările din vânzarea revistei.

Presa umoristică va fi reprezentată în anii următori de revista *Nichipercea*, apărută sub diferite denumiri în perioada 1859-1867, editată tot de N. T. Orășanu. Noua revistă continua politica de criticare a guvernelor moderate și conservatoare care se succedau la conducerea țării, ceea ce a atras sancționarea în repetate rânduri a ziariștilor pentru articolele și desenele apărute. Continuând linia trasată de *Țânțarul*, *Nichipercea* conținea în fiecare număr desene umoristice, realizate încă de la început de Henri Trenk⁹. Acestea erau de o calitate artistică mai scăzută, elementul comic fiind realizat uneori prin lungirea exagerată a nasurilor personajelor. În general caricaturile erau legate de textele din interiorul revistei, fiind criticate cheltuielile exagerate pentru achiziționarea de noi uniforme militare, care grevau inutil bugetul statului, în detrimentul alocării banilor pentru armament, echipament și logistică. Astfel, generalul medic Carol Davila, șeful serviciului medical al armatei, care îndeplinea și funcția de președinte al Comisiei de uniformitate menită să stabilească noile uniforme ale oștirii comune a Principatelor Unite ale României, era criticat pentru numeroasele modificări uniformologice care împovărau bugetul ofițerilor armatei¹⁰. Articolul era însoțit de o caricatură, realizată probabil de Henri Trenk, în care generalul Carol Davila era înfățișat mărșăluind cu pușca pe umăr, de care atârnavă diferite articole de echipament: „capel de cazarm”^{*}, coifuri diverse, epoletă, ledunci, furajere, săbii etc. În mâna stângă ține un coș cu flacoane și borcane cu medicamente, pe piciorul stâng, ridicat, este pusă o șa de cavalerie și târăște după el o cutie în care se văd tunuri, puști și obiecte de geniu miniaturale. Din buzunarul tunicii atârână până jos un centimetru de croitorie. Caricatura era însoțită de următoarea legendă: „*Întoarcerea triumfală a comisionerului nostru politic de la Paris, cu proviziune de tot felul, potrivit bugetului militar*”. Probabil o aluzie la faptul că generalul Carol Davila era și trimisul oficial al armatei române în Franța având drept sarcină achiziționarea de material militar în special prin intermediul firmei Alexis Godillot, furnizorul armatei franceze¹¹ (Fig. 3).

Dacă în general conținutul revistelor umoristice avea un pronunțat caracter politic, erau totuși abordate și teme mai puțin grave, care țineau de moravurile vremii. Într-o caricatură din august 1859, publicată în *Nichipercea*, era înfățișat un ofițer în uniformă de mică ținută, cu chipiu și surtuc la două rânduri, având gradul de locotenent (un epolet cu franjuri pe umărul stâng și unul fără franjuri pe umărul drept, după moda militară franceză), vorbind, cu mâna la inimă, unei doamne îmbrăcată într-o elegantă rochie cu crinolină, care lăcrima și își ștergea ochii cu batista. Desenul, al cărui autor este necunoscut, conținea următorul dialog: „– Doamna: Cel puțin îmi promiți că mergând în Turcia nu te vei însura să iei vreo nevastă p-acolo! – Ofițerul: O nevastă! Ce idee, draga mea; acolo e moda ca bărbatul să iea mai multe de o dată.”¹² (Fig. 4). Pare o simplă scenă galantă, dar ar putea fi și o trimitere discretă la vizita la Constantinopol pentru investitură a domnitorului Cuza, ce urma să aibă loc în acele zile, cunoscându-se în epocă slăbiciunea acestuia pentru sexul frumos și nestatornicia sa conjugală. Poanta va fi reluată doi ani mai târziu în numărul revistei din 23 decembrie 1862, cu un alt desen dar cu aceeași temă. Un ofițer își ia rămas bun de la o doamnă îmbrăcată într-o elegantă rochie cu crinolină, având pe deasupra un mantou, în timp ce în plan depărtat se văd trupe mărșăluind cu drapelul în frunte¹³. De data aceasta este posibil ca publicarea desenului

⁹ Într-un anunț al redacției se cereau scuze cititorilor pentru absența caricaturilor: „Din cauza lipsei D-lui Trenk, artistul nostru desemnator, foaia noastră va eși deocamdată fără gravuri, căutând a îndeplini această lipsă în viitor prin cele mai interesante caricaturi”. *Nichipercea*, nr. 33 din 4 august 1860, p. 247.

¹⁰ Într-un pamflet intitulat „Epoletul”, se spunea:

„De când doctorii în medicină și-au lăsat onorabilele lor meserii și s-au apucat de altele precum de croitorie, de cismărie, de ferărie, de șelărie, ceaprasărie și altele, uniforme suferă neconținut și cu ele împreună suferă și mai mult cei ce plătesc din pungă ca să se uniformese după capriciul unuia și altuia.

Abia sunt vreo câteva luni de zile de când epoletele se schimbă cum le vedem acu, și să zice că iar să le schimbe, fiind că doctorul și-a luat seama sau a visat ceva nopțile astea și vrea ca visul D-lui să fie plătit din pungile D-lor Oficieri; mâine va visa altceva și atunci iar gătiți-vă D-lor Oficieri să dați leafa pe câte două, trei luni pentru capriciul visurilor D-lui cutare și D-lui cutare.

Însă fiindcă, după părerea D-lor, ne-am văzut la un fel adică cu țara pusă pe un drum mai bun și fiindcă nimic nu mai avem de făcut, putem să ne ocupăm iar cu schimburi de uniforme, de săbii, de epolete, de cășci și de orice o mai visa învățatul între învățați și procopsitul între procopsiți, croitorul între doctori și doctoral între croitori și atunci n-avem decât să strigăm: Trăiască uniformele că țara merge bine!”. *Nichipercea*, nr. 38 din 8 octombrie 1860, p. 193.

^{*} Capel de cazarm = bonetă de postav purtată de soldați la mica ținută, în perioada 1860-1881.

¹¹ *Nichipercea*, nr. 38, 8 octombrie 1860, p. 296.

¹² *Nichipercea*, nr. 35, 20 august 1860, p. 267.

¹³ *Nichipercea*, nr. 4, 23 decembrie 1862, p. 28. Legenda imaginii era schimbată, dar în spiritul caricaturii din august 1860:

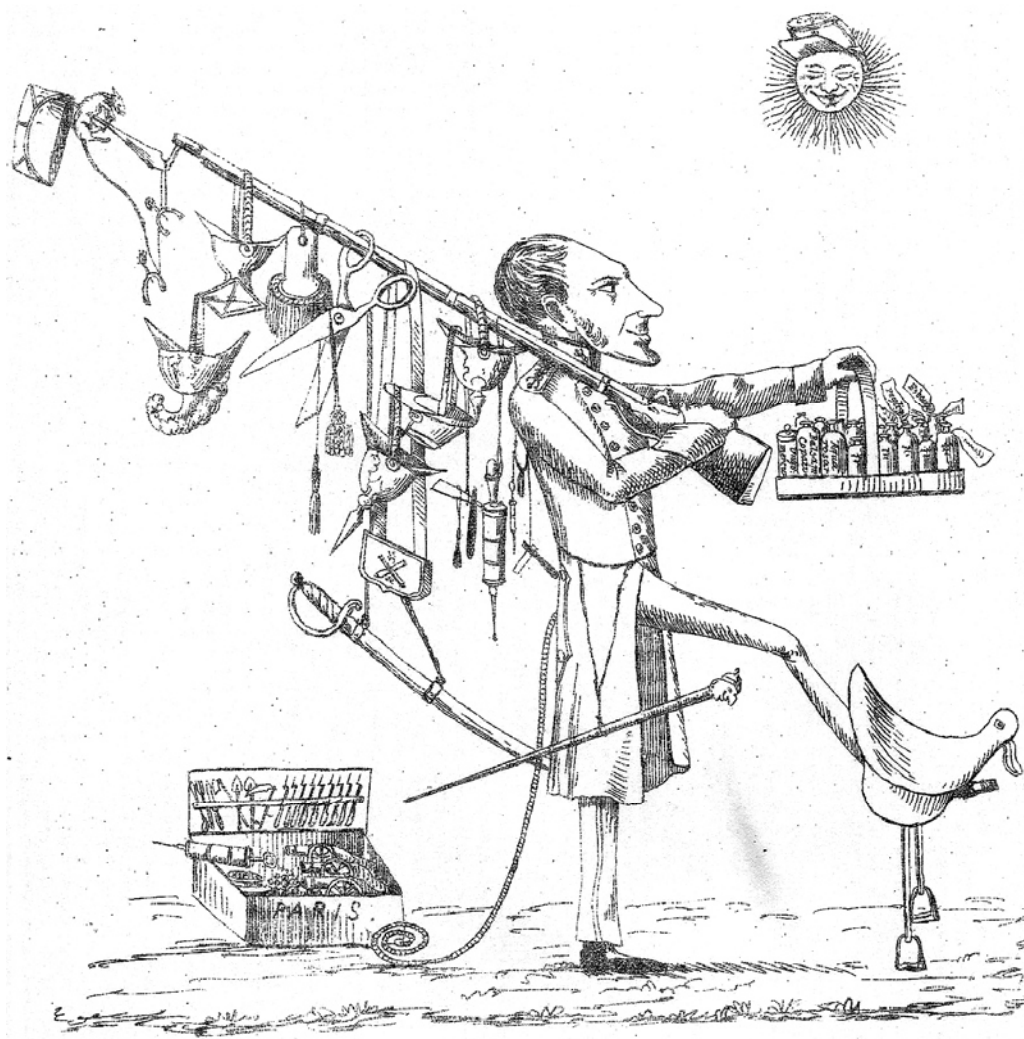
„– Vă duceți la rebel! Poate veți trece chiar în țara turcească.

– Ei bine?

– Singurul lucru ce-ți cer e ca să nu iei vreo nevastă d'acolo.

– O nevastă! Așa, draga mea! În țara turcească se ia totdeauna mai multe deodată.”

umoristic să fi fost determinată de încordarea relațiilor cu Imperiul otoman produsă la jumătatea lunii decembrie 1862.



Întoarcerea triumfală a komisionerslei noastre politicki de la Paris, ks proviziune de tot felul, notri vit budjetslei militar.

Fig. 3. Henri Trenk, *Întoarcerea triumfală a comisionerului nostru politic de la Paris, cu proviziune de tot felul, potrivit bugetului militar*, *Nichipercea*, nr. 38, 8 octombrie 1860, p. 296.

Din păcate, începând din 1861 desenele din *Nichipercea* sunt de slabă calitate de când nu mai sunt făcute de Henri Trenk. Acesta fusese însărcinat de Odobescu să alcătuiască un album al mănăstirilor oltenești pe care le vizitaseră împreună.¹⁴ Autorul acestor caricaturi, al cărui nume nu este cunoscut, este un neprofesionist, editorii apelând probabil la persoane fără pregătire artistică pentru a ilustra foia lor umoristică. Transpunerea desenelor pe hârtie lasă de asemenea foarte mult de dorit.

O caricatură care a făcut vâlvă și a dus la arestarea și condamnarea lui N. T. Orășanu la 3 luni de pușcărie, a fost cea din februarie 1861. În desenul respectiv, realizat stângaci și fără pic de talent, sunt înfățișați agenți ai puterii executive, reprezentați de dorobanți de județe cu uniforme lor „à la hussarde”,

¹⁴ Constanța Trifu, *op. cit.*, vol. I, p. 72.

despuind cetățenii de haine sub privirea imperturbabilă a șefului guvernului. În legenda ilustrației se spune: „Totul pentru țară, nimica pentru noi (Explicații nu mai trebuie)”¹⁵ (Fig. 5).

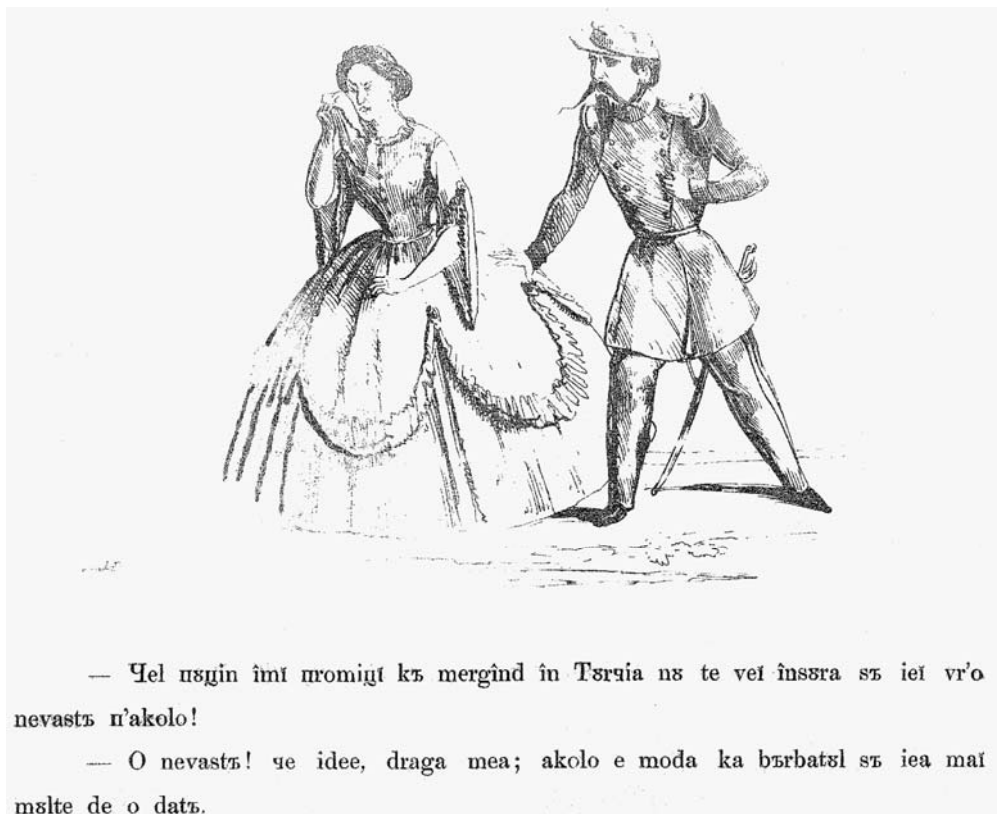


Fig. 4. Caricatură cu subiect galant, *Nichipercea*, nr. 35, 20 august 1860, p. 267.

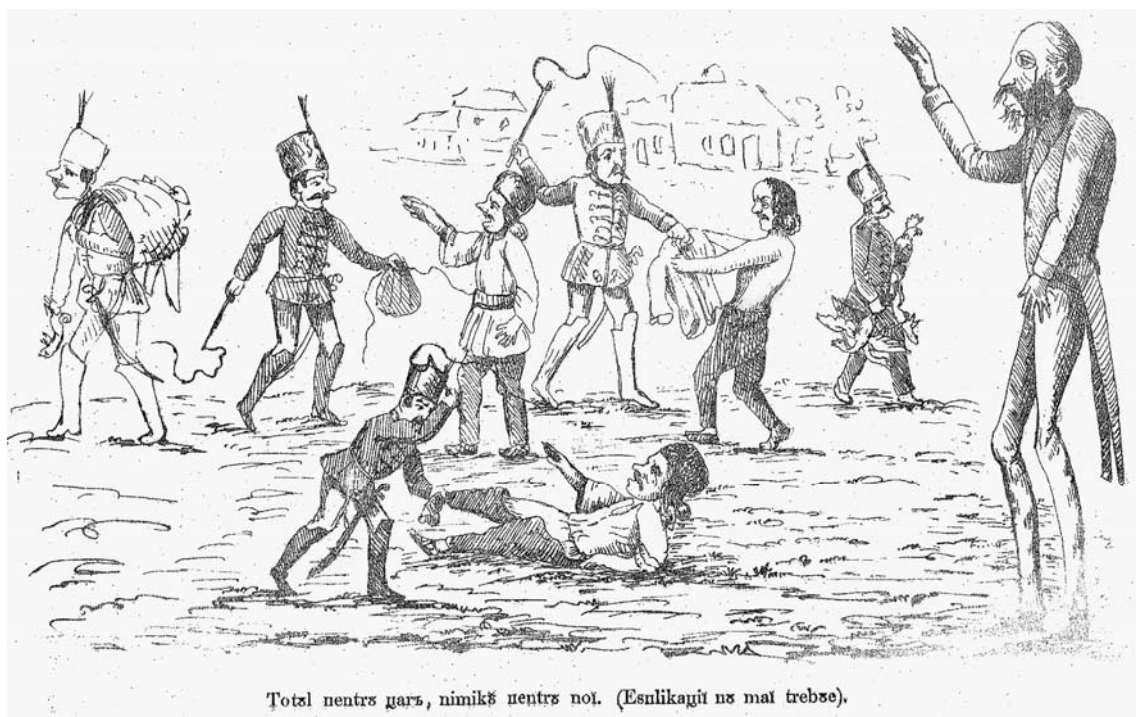


Fig. 5. *Totul pentru țară, nimica pentru noi*, *Nichipercea*, nr. 41, 18 februarie 1861, p. 325.

¹⁵ *Nichipercea*, nr. 41, 18 februarie 1861, p. 325. Constanța Trifu, *op. cit.*, vol. I, p. 50.

Legat de situația internațională încordată, *Nichipercea* publică alte caricaturi cu subiect antiotoman, cum ar fi cea în care este înfățișat un mândru soldat de infanterie de linie, cu echipamentul complet, stând de strajă pe malul Dunării, în timp ce pe malul opus sunt doi soldați otomani, unul din ei stând turcește și pufăind din narghilea, imaginea clișeu a militarului otoman care va fi întâlnită și în alte desene umoristice ale vremii. Dialogul este reprezentativ deși puțin cam naiv. El implică și existența unui al treilea personaj, soldatul sârb, pe care însă artistul a uitat să-l înfățișeze în desen:

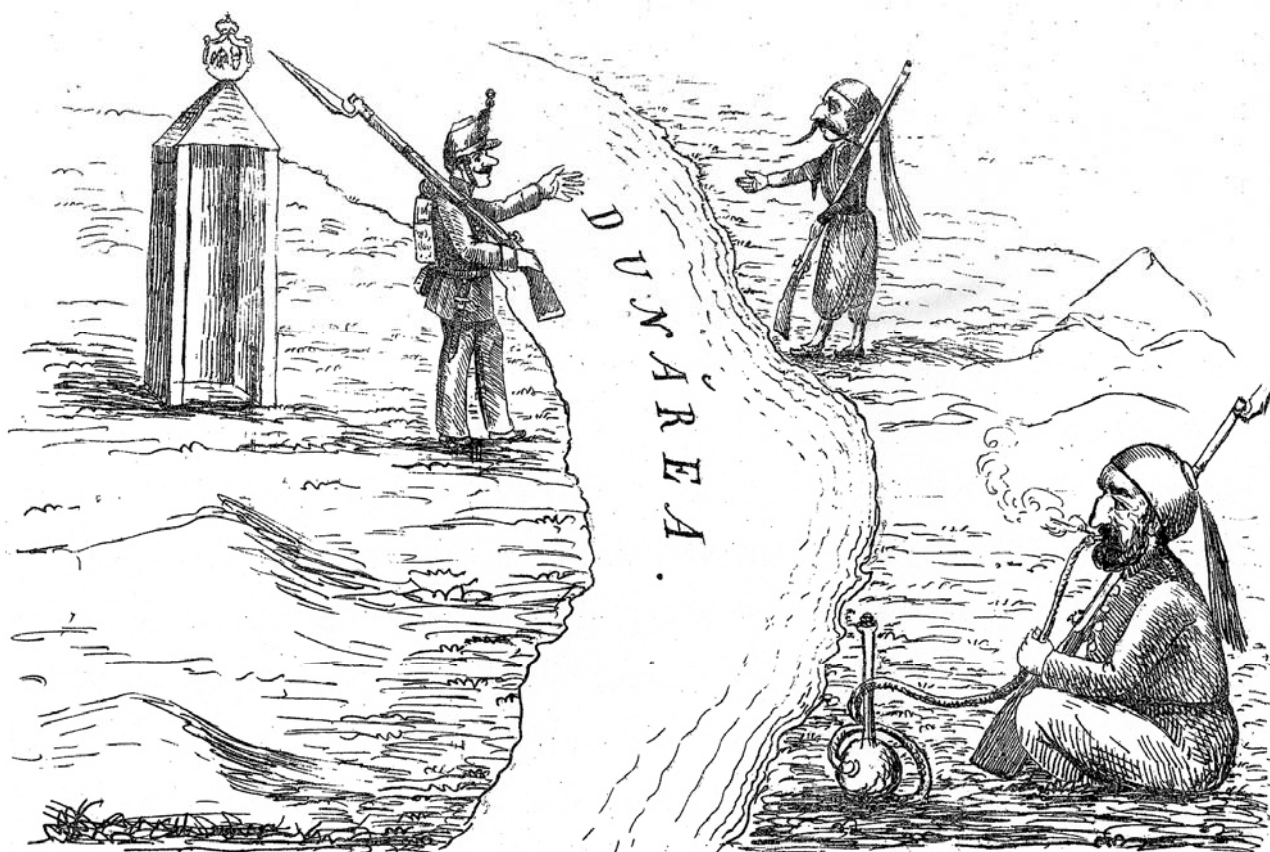
„Turcul: Aveți parte că mă aflu la tabet, dar v-aș arăta eu vouă cine sunt.

Sârbul: Să ne arăți voinicia care ai arătat-o cu Muntenegrenii? Încearcă-te mă rog...

Românul: Treci tu numai Dunărea și te vom învăța istoria trecutului.

Turcul: Mai adăstați dar puțin, până mi-oi fuma narghileaua și până îmi va trimite Padișahul iminei și apoi vom vorbi turcește.

Sârbul și Românul: Până atunci nu vei mai ține minte din turcească ta decât Aman.”¹⁶ (Fig. 6).



Turcul. Aveți parte că mă aflu la tabet, dar v-aș arăta eu vouă cine sunt.

Sârbul. Să ne arăți voinicia care ai arătat-o cu Muntenegrenii? Încearcă-te mă rog...

Românul. Treci tu numai Dunărea, și te vom învăța istoria trecutului.

Turcul. Mai adăstați dar puțin, până 'mi-oi fuma narghileaua și până 'mi va trimite Padișahul iminei, și apoi vom vorbi turcește.

S. și R. Până atunci nu vei mai ține minte din turcească ta de cât pe A m a n.

Fig. 6. Caricatură legată de situația politică internațională, *Nichipercea*, nr. 2, 9 decembrie 1862, p. 12.

Caricatura era legată de situația încordată apărută între România și Imperiul otoman după ce, la jumătatea lunii decembrie 1862, autoritățile românești acceptaseră tranzitarea teritoriului național de către un transport de arme din Rusia, destinat Serbiei. Pentru protejarea și tranzitarea în bune condiții a carelor cu arme, domnul a luat măsuri de ordin militar. Au fost concentrate trupe pe Dunăre, nu doar demonstrativ, având ordin să apere cu toate mijloacele trecerea carelor la sârbi (care concentraseră și ei în zonă 8.000-10.000 de soldați). Otomanii aveau la Vidin 5.000 de soldați, dar nu au atacat convoiul¹⁷.

¹⁶ *Nichipercea*, nr. 2, 9 decembrie 1862, p. 12.

¹⁷ C. C. Giurescu, *Tranzitul armelor sârbești prin România sub Cuza Vodă (1862)*, în „*Romanoslavica*”, XI (1965), p. 57.

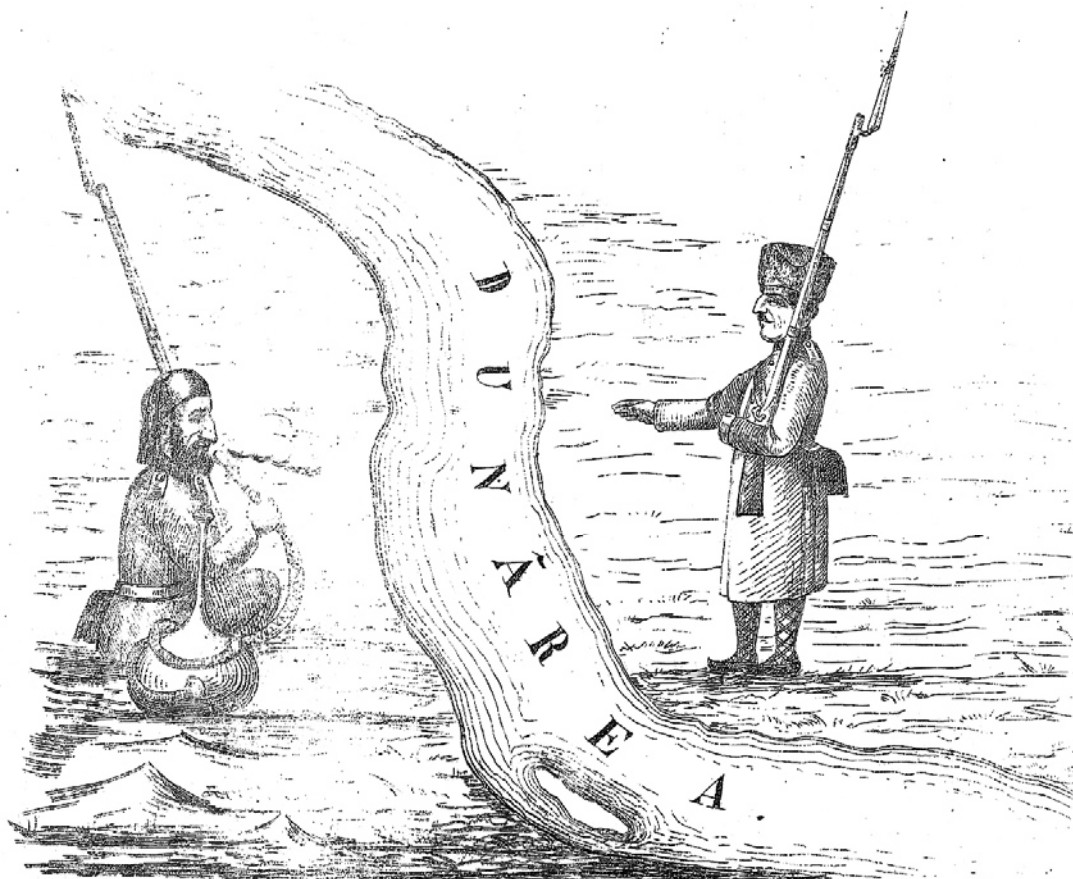
Tema este reluată în numărul din februarie 1864 al revistei. De această dată ostașul român este reprezentat printr-un soldat de grăniceri care stă de pază pe malul Dunării, îmbrăcat în pitoreasca uniformă de sorginte țărănească, cu opinci în picioare, ținând regulamentar pușca în poziția „sub cocoș”. Armata otomană este ca de obicei reprezentată caricatural, printr-un soldat în uniformă tradițională, cu fes și turban, stând turcește și fumând din narghilea, în contrast cu poziția semeață a românului. Dialogul între cei doi are aceleași accente patriotice dar și de critică privind dezinteresul guvernului pentru pregătirea armatei de război.

„– *Bre Gheorghe! De ce v-ați hainit voi și vă armați?*

– *Dar voi, Ahmet, de ce ați adunat oștire la Vidin?*

– *Bre astea sunt talafuri* ca să sperie pă voi, oștire nu e deloc.*

– *Care va să zică, ați adunat și voi oștire cum ne-am armat și noi, numai pe hârtie.*”¹⁸ (Fig. 7).



— *Be Gheorghe! de ce v-ați hainit voi și vă armați!*
 — *Dar voi, Ahmet, de ce ați adunat oștire la Vidin?*
 — *Be, asta sunt talafuri ca să sperie pă voi, oștire nu e de loc,*
 — *Care va să zică, ați adunat și voi oștire cum ne-am armat și noi numai pe hârtie.*

Fig. 7. Caricatură legată de situația politică internațională, *Nichipercea*, nr. 9, 23 februarie 1864, p. 72.

Lovitura de stat din 2 mai 1864, care a îngreunat libertatea presei chiar dacă aceasta era garantată prin Legea din 13 aprilie 1862, a dus la suspendarea revistei *Nichipercea*, a cărei critică la adresa domnitorului devenise extrem de virulentă.

În continuare presa umoristică este reprezentată de gazete cu existență efemeră: *Șarivari român* (15 ianuarie – 12 martie 1865), *Sarsailă* (27 februarie – 18 mai 1866), *Satyrul* (6 februarie – 5 iunie 1866) și în special *Ghimpele*, care va avea o viață destul de lungă (28 mai 1866 – 8 aprilie 1879)¹⁹.

* Talafuri = palavre.

¹⁸ *Nichipercea*, nr. 9, 23 februarie 1864, p. 72.

¹⁹ Constanța Trifu, *op. cit.*, vol. I, p. 294.

Primele numere din *Ghimpele* au fost ilustrate de artistul de origine poloneză **Alexander Kaczanowski**²⁰ care, sub semnătura „ALEX”, a colaborat și la revista *Șarivari român*. Caricaturile erau realizate cu mult talent, în creion moale și erau grupate pe pagina a patra a revistei, fiind litografiate la atelierul Sander & Co., care va fuziona peste câțiva ani cu Stabilimentul Grafic al lui I. V. Socec²¹.

Într-unul din primele numere ale *Ghimpelui* este dat un desen care-l înfățișează pe actorul Mihail Pascaly în uniformă de ofițer inferior din Garda Civică – formațiune de pază și ordine formată din cetățeni, înființată de locotenența domnească la scurtă vreme după detronarea lui Cuza, ca un garant al drepturilor și libertăților cetățenești. Pascaly este reprezentat cu sabia în mână, comandând o trupă de gardiști aliniați. Alături se află un ofițer superior care se adresează actorului-soldat:

„Colonelul: Comandă la picior, D-le Pascaly.

Pascaly: Eu nu poci comanda fără sufleurul meu.”²²

Înființarea Gărzii Civice va constitui și în continuare un subiect atractiv pentru redactorii ziarului, fiind în acest caz ironizate încercările unor cetățeni de a se sustrage serviciului militar cetățenesc, invocând diferite pretexte sau beneficiind de protecția unor înalte autorități ale statului. Astfel în nr. 8 al gazetei este înfățișat un sergent din Garda Civică, cu arma la picior, adresându-se unui filfizon cu țilindru, monoclu și baston:

„– Să poștiți la post, domnule.

– Nu. Pentru mine legea este voința d. ministru și d-lui mă scutește, căci sunt registratore”²³ (Fig. 8).

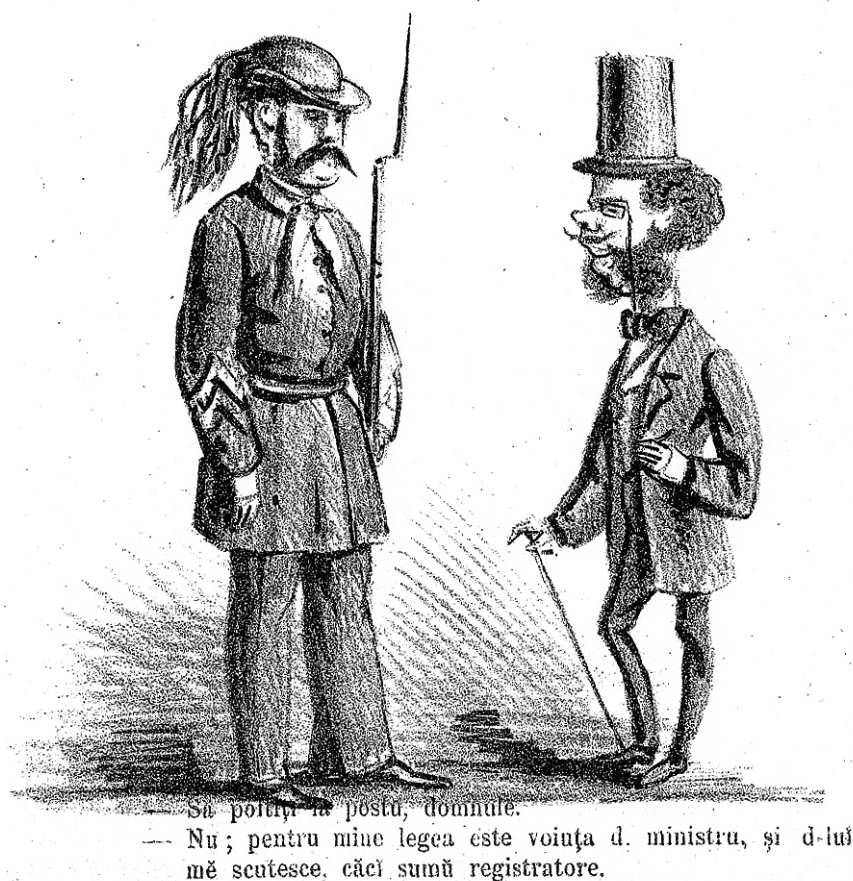


Fig. 8. Alexander Kaczanowski, *Garda civică*, *Ghimpele*, nr. 8, 28 august 1866, p. 32.

²⁰ Date despre viața și activitatea artistului de origine poloneză Alexander Kaczanowski sunt puțin cunoscute. G. Oprescu îl numește K. Alexandre, Constanța Trifu, C. Alesandre, iar Doina Pungă, Alexander Kaczeanowski-Sander, făcând confuzie între numele desenatorului și atelierul de litografie Sander & Co, care pregătea pentru tipar desenele acestuia.

²¹ Doina Pungă, *Grafica pe teritoriul României în secolul al XIX-lea. Litografia și gravura în acvaforte*, București, 2009, p. 300.

²² *Ghimpele*, nr. 6, 14/26 august 1866, p. 24.

²³ *Ibidem*, nr. 8, 28 august 1866, p. 32.

După circa un an de la apariția revistei, aceasta începe să aibă probleme cu regularitatea apariției, determinată de întârzierea cu care Alexander Kaczanowski realiza desenele ²⁴. În mai 1867, din motive necunoscute, acesta încetează colaborarea cu *Ghimpele*²⁵. Cu aceeași ocazie revista schimbă și atelierul litografic renunțând la serviciile Stabilimentului Sander & Co. în favoarea atelierului lui M. B. Baer sau al lui Schulhoff.

Începând din iunie 1867, *Ghimpele* va fi ilustrat de diverși artiști²⁶, iar din primăvara anului 1868, de un alt artist polonez, **Hipolit Henryk Napoleon Dembitzki** (1830-1906)²⁷. Acesta era un bun desenator, cu serioase cunoștințe artistice căpătate în timpul studiilor de artă de la München, astfel încât caricaturile sale au compoziții bine structurate și sunt foarte expresive, redând corect fizionomia personajelor pe care le reprezintă. În afară de *Ghimpele*, Dembitzki a colaborat și la alte reviste unoristice: *Daracul*, *Urzicătorul*, *Sarsailă*, *Viespea* și *Scrânciobul*.

Caricaturile cu militari nu sunt numeroase, armata neprezentând interes pentru presa umoristică decât în context politic, așa cum era desenul realizat de H. Dembitzki care îl înfățișa pe generalul Alexandru D. Macedonski, recent reintegrat în rândurile oștirii, degustând un pahar cu vin dintr-o imensă sticlă, oferită cu respect de un soldat de infanterie. Comentariul desenului ironizează apetența generalului pentru licorile bahice: *Generalul Macedon încearcă Spiritul armatei*²⁸ (Fig. 9).



Generalul Macedon încearcă Spiritul armatei,

Fig. 9. Henryk Dembitzki, *Generalul Macedon încearcă Spiritul armatei*, *Ghimpele*, nr. 29, 5 iunie 1869, p. 4.

²⁴ Apariția revistei era strâns legată de capacitatea lui Kaczanowski de a realiza la timp desenele umoristice. Într-un anunț al redacției din *Ghimpele*, nr. 28, 15/27 martie 1867, se preciza:

„Prin aceste linii vin a cere scuse abonaților pentru neregularitatea eșirei Ghimpelui. Causa nu sunt eu ci D. A. Coceanovski, desemnatorul acestui ziar, care din boală, a fost nevoit să neglijeze gătirea desemnului la timp.

Eu, din parte-mi, voi pune toate mijloacele mele posibil spre a putea satisface pe viitoriu această întârziere, care nu este decât defavorul meu propriu. Cu această ocaziune mai fac din nou apel la indulgență și amabilitatea D-voastră, a-mi veni în ajutoriu, ca totdeauna, pentru susținerea Ghimpelui, prin facere de abonați, singura subvențiune a acestui ziar.

Am făcut totul pentru a putea trăi până acum acest ziar care a trecut prin mai multe loviri de la guvernele trecute și care nevoit și-a schimbat de mai multe ori titlul.

Thoma I. Stoenescu

Proprietarul Ghimpelui”

²⁵ Printr-un anunț inserat în paginile revistei, redacția anunța:

„Deși în capul foii am anunțat că Ghimpele s-au întrerupt din cauza lipsei D-lui Geanoglu și Fundescu; însă aceasta a fost pentru două săptămâni. În urmă a provenit din partea D-lui Caczanowski desenatoru, carele, dupe ce a primit sujeturile și un acout de bani, a ținut acele sujete mai mult de 12 zile și în urmă le-a trimis redacțiunii, zicând că nu poate a mai lucra.

Noi cerem, încă odată, scuse abonaților și cititorilor noștri și îi încredințăm că noi nici am avut în gând a face să înceteze ziarul nostru, după cum a avut delicatețea să anunțe unele foi, fără a fi autorizate de nimini. ...”

(*Ghimpele*, nr. 33, 28 mai 1867, p. 3)

²⁶ Aceștia semnau „Sch.” (Schulhof?) și „F. Ales...”, fără a se ști deocamdată cine se afla în spatele acestor abrevieri.

²⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Penel și sabie. Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență (1877-1878)*, București, 2002, p. 145. Doina Pungă, *op. cit.*, p. 119-120, 134. Artistul își semna desenele cu inițialele „H. D.” sau cu varianta românilizată a numelui „H. Dembitchi”, în timp ce în publicațiile poloneze este semnalat cu numele Debicki.

²⁸ *Ghimpele*, nr. 29, 5 iunie 1869, p. 4.

Revista *Ghimpele* adoptă o atitudine antidinastică militantă, susținând fățiș cauza Franței în timpul Războiului franco-prusac din 1870-1871. Caricaturile realizate de Dembitzki constituie o critică acidă la adresa domnitorului Carol și a guvernului. Ca urmare a politicii ziarului, la 21 noiembrie 1871 cititorii erau informați că Toma Stoenescu, administratorul ziarului, și-a dat demisia, că litograful Baer a fost prevenit să nu mai imprime „personaje cu capul zero, câini, maimuțe și orice alte animale din care ar putea d. Prefect să facă alusiune la persoana sacră și inviolabile a M. Sale domnitorului” și că „desenatoarele” a fost lovit de o interdicție asemănătoare²⁹. Ca urmare a unei caricaturi în care mitropolitul Nifon era reprezentat dând sfânta împărțășanie în timp ce de sub sutana sa se șteau capetele a două călugărițe iar în plan depărtat un preot chefulia cu o femeie având pahare cu vin în mână³⁰, desenatorul H. Dembitzki era dat în judecată într-un proces de presă, finalizat din fericire cu achitarea artistului³¹. Gazeta umoristică este supusă la mari presiuni din partea autorităților, în special caricaturile fiind cenzurate, desenatorul fiind chiar amenințat cu expulzarea dacă va mai publica în *Ghimpele*³².

În cele din urmă, confruntat cu aceste presiuni, Dembitzki a renunțat la a mai aborda desenul umoristic, orientându-se spre cariera profesorală, ocupând din 1873 catedra de desen și caligrafie a liceului din Brăila, pe care o va deține până la pensionare, în 1898³³. Ca mulți contemporani ai săi, Hipolit Dembitzki își va schimba radical atitudinea față de domnitor în timpul Războiului de independență din 1877-78 când, abandonând genul umoristic, va realiza o serie de lucrări dedicate eroismului armatei române și comandantului ei de căpetenie³⁴.

În lipsa acestui desenator profesionist și talentat, redacția *Ghimpelui* va încerca să găsească un alt artist dispus să realizeze caricaturile revistei³⁵. În prima jumătate a anului 1872 *Ghimpele* va fi ilustrat de desenatori fără talent³⁶, unii dintre ei fiind recrutați din rândul elevilor de la școlile de artă, în timp ce desenatorii profesioniști, așa cum era H. Dembitzki, erau în permanență supravegheați de poliția prefectului Capitalei, Vasile Hiotu³⁷. Găsirea unor desenatori profesioniști, cu studii artistice solide și care să-și asume riscul de a fi sancționați de autorități, nu era o sarcină ușoară, mai ales că acest gen artistic nu prea era abordat de artiștii români³⁸. Nici litografierea desenelor nu se mai face la atelierul lui M. B. Baer ci la „Lith. Herbert Hotel” și, ulterior, la „Stab. Lith. H. Markworth”, deși s-ar putea să fie vorba de același atelier.

²⁹ Doina Pungă, *op. cit.*, p. 168.

³⁰ *Ghimpele*, nr. 51, 9 ianuarie 1872, p. 4.

³¹ *Românul*, nr. 20, 21 martie 1872. Adrian-Silvan Ionescu, *Penel și sabie...*, p. 145.

³² Într-un „Apel” făcut de redacția *Ghimpelui*, ca urmare a declanșării persecuțiilor autorităților, se amintea printre alte măsuri punitive:

„... Alungarea peste fruntarii a desemnatorului de caricaturi D. Dembitzki; ordinele date la tipografiile de a refuza să-l imprime și la litografiile de a nu lucra caricaturi...”.

Aceste presiuni produceau întârzieri în apariția gazetei sau aceasta apărea fără caricaturi, doar cu legenda ilustrațiilor.

³³ Adrian-Silvan Ionescu, *Penel și sabie...*, p. 145.

³⁴ *Ibidem*, p. 146-149.

³⁵ După ce mai multe numere ale *Ghimpelui* apăruseră fără caricaturi, iar administratorul revistei era arestat, redacția făcea un anunț „Precum să se știe”, în care se afirma:

„... Cât despre caricaturi, ne vom strădui a ...hipa și cu ele pe puternicii zilei, îndată ce vom putea termina învoielile cu noul desemnator cu care suntem în tratațiune...” (*Ghimpele*, nr. 1, 30 ianuarie 1872, p. 1).

³⁶ Unul dintre aceștia semnează cu inițialele „M. Al.” sau „A. M.”, însă majoritatea desenelor erau nesemnate, poate pentru a evita represaliile poliției.

³⁷ „CĂTRE D. D. ABONAȚI ȘI CITITORI AI GHIMPELUI

Numărul trecut în loc de a apărea duminică, a apărut marți. Cel de față asemenea, în loc de duminică apare azi, marți, 27 iunie.

Anunțăm pe dd. abonați și cititori ai Ghimpelui că aceste întârzieri departe de a proveni din neglijența redacțiunii sau din lipsa de promptitudine a tipăririi din partea tipografiei, nu sunt cauzate decât de nepotolita iubire ce are d. Hiotu, agaua poliției, pentru acest ziar, iubire care-l duce până a amenința și opri pe orice desemnatori de a ne executa gravurile.

Astfel, un aginte polițienesc a vizitat domiciliul d-lui. Dembitzki spre a se convinge deacă mai lucrează sau nu caricaturi la Ghimpele.

D. Tell, în calitate de ministru, aflând că un oarecare june din școala de pictură ar fi făcut acele gravuri, l-a amenințat că-l ia bursa și că-l exclude din școală...” (*Ghimpele*, nr. 19, 27 iunie 1872, p. 1)

³⁸ În toamna anului 1872, redacția *Ghimpelui*, confruntată cu calitatea slabă a caricaturilor prezentate în revistă, își informa cititorii:

„...Orice neajuns în desemnarea caricaturilor, iubiții noștri cititori binevoiască a afla că nu provine din cauza noastră, care facem tot sacrificiul posibil pentru ca această parte să fie cel puțin mediocră, dacă nu escelinte. Recunoaștem că între caricaturile ziarelor umoristice italiene și al nostru diferența e mare. Înse a cui e vina, dacă pe de o parte poliția intimidează sau arestează pe desemnatori, ear pe de alta, în țara noastră, chiar în capitală, nu găsim caricaturiști, ramură cu totul specială în arta desemnului.” (*Ghimpele*, nr. 35, 15 octombrie 1872, p. 1).

În perioada respectivă, pe lângă caricaturile politice au fost publicate și unele cu subiect militar, deși tot cu substrat politic, fiind criticată noua lege de organizare a puterii armate din 27 martie /8 aprilie 1872 prin care cetățenii din unele categorii ale armatei (miliții și garda civică) erau obligați să participe la ședințe de instrucție. Caricatura publicată în *Ghimpele* înfățișează doi militari în mantale, cu uriașe săbii la sold și cu epoleți cu franjuri, care trag de un cetățean mic de statură, sub privirile severe ale unui ofițer de poliție cu o nagaică în mână. Legenda ilustrației este elocventă pentru tema aleasă:

- „ – Aide domnule, la gardă în coloarea de roșu;
- Aide domnule, la gardă în coloarea de verde;
- Poliția, domnule, te invită să mergi la exercițiile milițienilor.*
- Stați, frate, că nici n-am măsura cerută pentru oaste.”³⁹ (Fig. 10).



Fig. 10. Aplicarea noii legi a organizării armatei, *Ghimpele*, nr. 32, 24 septembrie 1872, p. 4.

Pe fondul atitudinii favorabile a guvernului conservator al lui Lascăr Catargiu față de evrei, prin care aceștia ar fi putut beneficia de o serie de drepturi, inclusiv acela de a intra în armată, *Ghimpele* publică o caricatură reprezentând ofițeri cu perciuni cârlionțați și caftan în loc de tunică, încălțați cu papuci, dar cu pieptul acoperit de decorații, având drept legendă:

„Un nou model de creațiune de ofițeri români din clasa de mijloc a regimului actual.

Urmați-mă precum vă urmez și eu, același magnetism mă atrage și pe mine ca și pe voi spre Vaterland! Hech vei!”⁴⁰ (Fig. 11).

Odată cu apropierea războiului oriental, atitudinea *Ghimpelei* se schimbă, căpătând accente patriotice și mai puțin critice la adresa domnitorului. Multe din desenele apărute în paginile gazetei au teme alegorice așa cum este cel publicat în numărul din 1 mai 1877, în care este reprezentată o femeie în armură antică întruchipând România, care ține în mâna stângă un steag, cu crucea în vârful hampei, având inscripția: „LIBERTATE – INDIPENDENȚĂ” și o spadă în cealaltă, aclamată de sute de ostași români, în timp ce în

* Milițieni = categorie a sistemului de apărare a țării, în perioada 1864-1947, format din soldați care nu au făcut serviciul militar sau din rezerviști trecuți de vârsta de 35 de ani, care pe timp de război erau mobilizați în unități speciale, destinate să înlocuiască unitățile active operative plecate pe front și să asigure paza unor obiective militare, a căilor de comunicații etc.

³⁹ *Ghimpele*, nr. 32, 24 septembrie 1872, p. 4.

⁴⁰ *Ghimpele*, nr. 48, 28 noiembrie 1872, p. 4. Atitudinea antisemită a gazetei va ieși din nou în evidență în ajunul Războiului de independență, când va fi republicat desenul apărut în *Le Monde Illustré*, nr. 1028, din 23 decembrie 1876, realizat de Jules-Descartes Féat (1819–1889?), după o schiță de Johann Nepomuk Schömberg (1844-1913), sub titlul: *Recunoștința jidovească. Demonstrațiile de la Iași în contra jidanilor.* (*Ghimpele*, nr. 52, 27 decembrie 1876, p. 1).

zare, un soldat otoman fuge îngrozit. Desenul are titlul „DESCEPTAREA ROMANIEI” și ca legendă: „O Țară, ai cărei fii știu a-i apăra drepturile cu demnitate, nu pierde niciodată”⁴¹ (Fig. 12).



Fig. 11. Un nou model de creațiune de ofițeri români din clasa de mijloc a regimului actual, *Ghimpele*, nr. 48, 28 noiembrie 1872, p. 4.



Fig. 12. Wincenz Faleski, *Desceptarea României*, *Ghimpele*, nr. 18, 1 mai 1877, p. 4.

⁴¹ *Ghimpele*, nr. 18, 1 mai 1877, p. 4.

Desenul este bine realizat, atât din punct de vedere compozițional cât și ca linie plastică și denotă un artist profesionist, cu experiență. De la sfârșitul anului 1876, *Ghimpele* beneficiază de serviciile lui **Wincenz Faleski**, alt artist de origine poloneză, bun profesionist, dar care nu se ridică la nivelul conaționalului său H. Dembitzki⁴².

Tot W. Faleski este autorul unui desen cu vădită încărcătură simbolică în care erau reprezentate cele trei personaje importante ale conflictului oriental: țarul Alexandru, în mijloc, ținându-se de mână cu domnitorul Carol, aflat în dreapta sa și cu marele duce Nicolae, în stânga, având drept fundal un soare care răsare, încadrați de o cunună de lauri. Carol ține un drapel pe care este înscris „DREPTURI AUTICE” iar marele duce Nicolae, un altul pe care e inscripționat: „LIBERAREA CREȘTINILOR”. Pentru echilibrarea compoziției, dar și pentru a nu diminua statutul lui Carol, acesta este reprezentat de aceeași înălțime cu țarul și marele duce, deși este știut faptul că domnitorului României era cu mult mai scund decât cei doi ruși. Textul care însoțește desenul este sugestiv: *Înainte iubiții mei frați, căci cauza ce apărăm este sfântă și Dumnezeu va fi cu noi*⁴³ (Fig. 13).

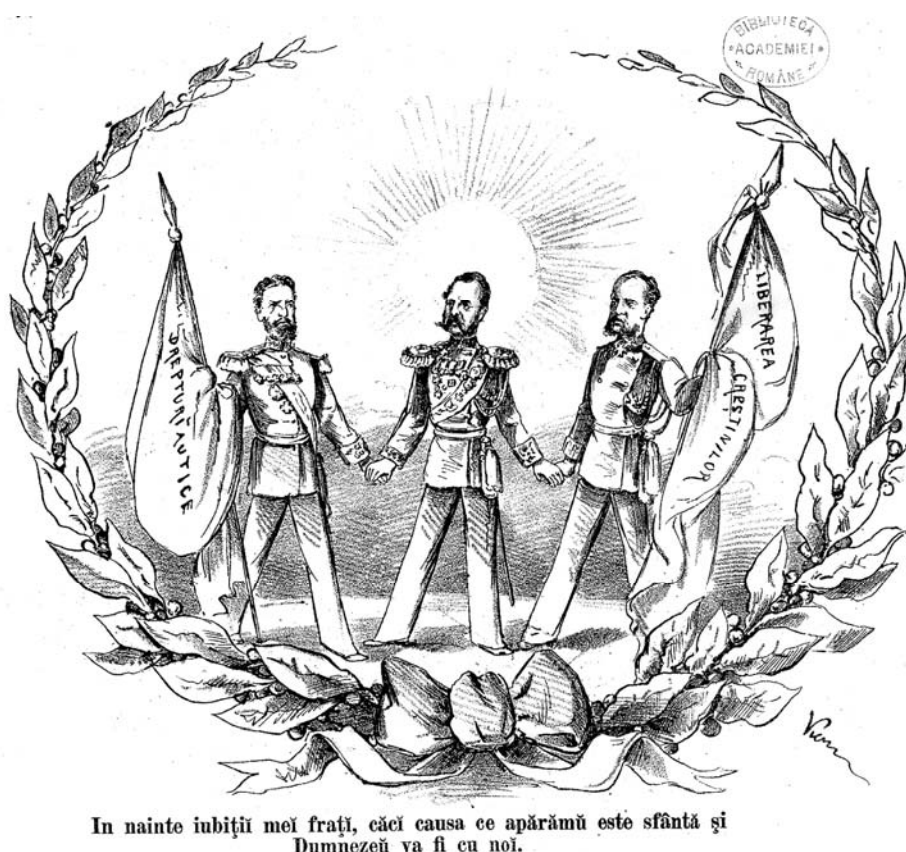


Fig. 13. Wincenz Faleski, *Înainte iubiții mei frați, căci cauza ce apărăm este sfântă și Dumnezeu va fi cu noi*, *Ghimpele*, nr. 22, 29 mai 1877, p. 1.

În toamna anului 1877, când trupele româno-ruse duceau lupte pentru cucerirea Plevnei, în *Ghimpele* apărea un alt desen realizat de W. Faleski, care ilustra în mod comic înfrângerea și decăderea armatei otomane. Un mândru dorobanț, care prin costum și atitudine reprezenta țăranul român, ține în mână un lanț care este legat de gâtul unui soldat turc extrem de scund având pe cap un turban imens, ornat în frunte cu o semilună. Acesta țopăie în ritmul tamburinei mănuită de un uriaș cazac rus, cu figură de bețivan, purtând o uniformă răpciugoasă și peticită... Cele trei națiuni implicate în conflictul balcanic erau astfel sugestiv reprezentate. Textul caricaturii completa mesajul vizual al desenului: „Destul am jucat noi, acum joacă tu până ți-o eși părul prin cealma”⁴⁴ (Fig. 14).

⁴² Amelia Pavel, *op. cit.*, p. 194. Acesta își semna desenele, „Wincenz”. Nu sunt informații privind acest artist, probabil de origine poloneză, bun desenator care a realizat multe ilustrații apărute în diverse publicații în perioada Războiului de independență din 1877-1878.

⁴³ *Ghimpele*, nr. 22, 29 mai 1877, p. 1.

* Cealama = turban.

⁴⁴ *Ghimpele*, nr. 36, 23 octombrie 1877, p. 4.



**Destul am jucat noi; acum jocă și tu pănă ți-o eși
părul prin cealmă.**

Fig. 14. Wincenz Faleski, *Destul am jucat noi, acum joacă tu până ți-o eși părul prin cealmă!*, *Ghimpele*, nr. 36, 23 octombrie 1877, p. 4.

În preajma căderii Plevnei este publicat un nou desen cu subiect militar, în care un dorobanț și un ofițer rus stau triumfal cu piciorul pe un ostaș turc, căzut la pământ, rusul ținând un drapel pe care este înscris „NAȚIONALITATE”, iar românul un steag pe care figurează cuvântul „LIBERTATE”. În centrul desenului este reprezentată o doamnă elegantă având în loc de cap un glob pământesc, cu inscripția „EUROPA”, care înmânează mlădițe de lauri celor doi ostași aliați. Legenda desenului: *Totdeauna va fi înfrântă în tot locul trufia păgână de acești bravi luptători ai unor idei și principii așa de mari și glorioase. Nu știm dacă madam Europa va da cu seriozitate ramurile sale de pace*⁴⁵ (Fig. 15).

Dorobanțul devine imaginea simbolică a armatei române, poate și datorită uniformei sale originale, inspirate din costumul țărănesc, având căciula în formă de „cucă”^{*}, cu pană de curcan, tunică simplă, ca o cămașă țărănească și opinci. Ea va deveni o imagine clișeu, consacrată, ce va fi utilizată în orice desen în care este reprezentată simbolic armata română. Un astfel de desen este și caricatura publicată în numărul din 25 decembrie 1877, în care un dorobanț, având la picioare două femei și un bătrân în costume balcanice, pe care scrie, „RAHOVA”, „NICOPOLI”, „PLEVNA”, face în necaz unui honved, reprezentând evident Austro-Ungaria, în timp ce alături un turc cere îndurare iar un bulgar zâmbitor flutură în aer un fir de usturoi. Desenul hazliu este însoțit de următorul text: *Fanfaronul în fața bravului oștean*⁴⁶. (Fig. 16).

Având în vedere interesul publicului pentru evoluția situației internaționale și desfășurarea operațiunilor militare din Balcani, redacția *Ghimpelui* anunță mărirea frecvenței de apariție a gazetei, aceasta urmând să fie publicată de două ori pe săptămână, deși se confrunta cu criza de hârtie, supraîncărcarea tipografiilor și lipsa desenatorilor specializați în caricatură⁴⁷.

⁴⁵ *Ghimpele*, nr. 41, 4 decembrie 1877, p. 4.

^{*} Cucă = căciula din blană, de formă rotunjită, înclinată într-o parte, ornată pe lateral cu o pană sau egretă. În evul mediu era dăruită de sultan domnilor români în semn de investitură.

⁴⁶ *Ghimpele*, nr. 46, 25 decembrie 1877, p. 4.

⁴⁷ În anunțul făcut de redacția *Ghimpelui* se spunea:

„... Aparițiunea de două ori pe săptămână va începe regulat de la acest număr înainte, deși am început chiar din luna Noiembrie, dar n-am putut fi ecsacți din cauza lipsei unui desenator care să-și cunoască mai bine interesele ca d. Wincenz Falesky, actualul nostru caricaturist. Un alt caricaturist, nu ne-ar fi rău venit, l-am primi cu brațele deschise...” (*Ghimpele*, nr. 42, 11 decembrie 1877, p. 2)



Fig. 15. Wincenz Faleski, *Caricatură cu subiect politic internațional*, *Ghimpele*, nr. 41, 4 decembrie 1877, p. 4.



Fig. 16. Wincenz Faleski, *Fanfaronul în fața bravului oștenu*, *Ghimpele*, nr. 46, 25 decembrie 1877, p. 4.

Odată cu apropierea sfârșitului războiului, gazeta renunță la discursul patriotic și la reprezentările simbolice și alegorice ale oștirii române angajate în lupta pentru libertate, revenind la subiecte militare mai prozaice, de criticare a ofițerilor care s-au îmbogățit pe seama contractelor oneroase și a speculei de război. În numărul din 6 ianuarie 1878, sub titlul: *Cum era intendența înainte de resbel. Cum va fi dupe resbel*,

desenul realizat de W. Faleski reprezintă doi ofițeri de intendență, primul extrem de firav, strivit sub greutatea fireturilor și a sabiei, în timp ce celălalt, rubicond și prosper, strâns în uniforma gata să plesnească, afișează o bunăstare sfidătoare...⁴⁸ (Fig. 17).



Fig. 17. Wincenz Faleski, *Cum era intendența înainte de răzbel. Cum va fi după răzbel*, *Ghimpele*, nr. 2, 6 ianuarie 1878, p. 1.

După încheierea războiului, colaborarea *Ghimpelei* cu W. Faleski se reduce, încetând cu totul în toamna lui 1878. Gazeta publică în continuare caricaturi realizate de artiști necunoscuți⁴⁹ sau preia desene din reviste umoristice străine: *Pasquino* din Italia, *Der Floh* din Austro-Ungaria, *Der Nebelspalter* din Elveția, până la încetarea apariției, în primăvara lui 1879, fără însă a mai aborda subiecte militare.

În epoca Războiului de independență la Iași apare o altă revistă umoristică, *Perdaful*, cu o viață destul de lungă pentru peisajul publicistic românesc, 1875-1883, ilustrată cu caricaturi realizate de artiști necunoscuți, fără pregătire artistică. Temele abordate sunt ca de obicei politice, iar subiectele militare sunt legate în special de chestiunea războiului din Balcani, de prezența trupelor ruse în țară, de brutalitatea și stăruința cu care acestea își urmăresc politica de dominație în Balcani, de urmările păcii de la Berlin prin care sudul Basarabiei era reanexat de Rusia. Astfel în numărul din 23 iulie 1878⁵⁰, sub titlul *CIOCLUL DREPTĂȚEI*, era publicată o caricatură reprezentând un soldat rus cu furașca pe cap, care bate în cuie un document pe care scrie „Tratatul de la Berlin”, pe capacul unui mormânt cu inscripția „BASARABIA – DREPTUL POPOARELOR”. În depărtare se află un dorobanț cu cușmă, mantaua suflecată și opinci, care privește gânditor. Caricatura, realizată fără talent de un artist care semnează doar cu inițialele „AR”, este însoțită de text:

- *Rusul: Am pecetluit așa de bine mormântul... că nu cred că vor mai putea ieși vreodată.*
- *Românul: Și Pilat a pecetluit mormântul lui Christ.*

Tot ca urmare a Păcii de la Berlin, România a fost obligată să modifice articolul 7 al Constituției din 1866 și să acorde evreilor drepturi civile. În *Perdaful* din 8 aprilie 1879⁵¹ era publicată o caricatură de mari

⁴⁸ *Ghimpele*, nr. 2, 6 ianuarie 1878, p. 1.

⁴⁹ Unul din acești artiști semnează cu inițialele „AR”.

⁵⁰ *Perdaful*, nr. 24, 23 iulie 1878, p. 1.

⁵¹ *Perdaful*, nr. 15, 8 aprilie 1879, p. 2-3.

dimensiuni, întinsă pe două pagini ale revistei, având un ton antisemit destul de accentuat, specific epocii. Desenul, realizat cu stângăcie de un neprofesionist, înfățișa o cetate pe care flutura tricolorul României. Poarta acesteia, având inscripția „Art. 7”, este păzită de un dorobanț echipat cu căciulă, manta și opinci, care încearcă să stăvilească cu arma în mână năvala unui grup de evrei în haine zdențuite. Întreaga scenă este urmărită de I. C. Brătianu, îmbrăcat într-o togă antică pe care scrie „Moise”, în timp ce evreii sunt încurajați de o femeie cu spada în mână, având inscripția „EUROPA”. Desenul are textul:

– *Europa: Hei măi curcan, asvârle poarta ceia la o parte să intre noii cetățeni.*

– *Santinela: O dată cu capul madame. Aici în cetate stau oameni buni, oameni cinstiți. Dumneata nu ai găsit în toată lumea temniță unde să bagi pe acești hoți, vagabonți?*

– *Moise: Cu Dzeul. lui Istrail, înainte copii.*

– *Curcanul: Să nu vă apropiați liftelor că vă străpung.*

– *Aron: Acest toiag îmi este dat de Ehova, ca să pasc și să apăr pe fiii lui Israel... Înainte!*

Desenele din *Perdaful* erau realizate de autori necunoscuți, probabil ieșeni, care semnav „C. Georgescu”, „N. Roteanu” sau, simplu, „N.R.”, dar calitatea artistică a acestora lăsa mult de dorit, iar condițiile tehnice precare afectau regularitatea apariției gazetei⁵².

Pe lângă numeroase reviste umoristice cu viață efemeră se evidențiază *Scaiul*, apărut în iulie 1882 din inițiativa mai multor gazetari bucureșteni⁵³. Aceasta are și caricaturi, realizate de un autor necunoscut, care semnează „Nottea”. Desenele sunt naive, fără compoziție, cu reprezentarea naturalistă a capetelor personajelor, pentru a fi ușor recognoscibile, trunchiul și membrele fiind voit disproporționate, pentru a crea efect comic. Subiectele militare sunt puține și acestea tot cu trimiteri politice, cum ar fi desenul în care sunt prezentate manevrele de toamnă ale armatei române de lângă Bârlad; primul-ministru Ion C. Brătianu, înfățișat caricatural pe post de general cu chipiu cu egretă, epoleți și o uriașă sabie la șold, urmărește cu luneta de la numai câțiva metri coloanele de dorobanți și roșiori în marș, în timp ce șeful statului-major al oștirii, generalul Gheorghe Slăniceanu, trântit pe jos studiază hărțile de campanie⁵⁴. Textul, cam forțat, al desenului parafrazează vestita proclamație a lui Bonaparte din timpul campaniei din Egipt⁵⁵: *Soldați! Din mocirlele luncilor Bârladului, răbdări prăjite vă privesc!* Desenele sunt litografiate la „Typ. Lith. Dor, P. M. Cucu – Boulevard Elisabeta” (Fig. 18).

Numeroase gazete umoristice care apar în anii următori nu au decât o existență efemeră, majoritatea fiind interesate de lupta politică și mai puțin de viața militară. Totuși armata, instituție importantă a statului, nu putea să nu constituie subiect pentru presa umoristică, atât cea scrisă cât și desenată. Dacă inițial militarii erau surprinși mai ales în calitate de comandanți și, uneori, oameni politici (miniștri de război, de interne) implicați în viața politică, treptat militarii sunt înfățișați și ca reprezentanți tipici ai unei lumi aparte, cu legi comportamentale proprii, acționând în cadrul sistemului sau confruntându-se cu lumea civilă. În toate aceste situații este ironizată obtuzitatea, incultura, lăcomia, suficiența, grosolănia și răutatea unor cadre militare (generali, ofițeri, subofițeri) comparativ cu simplii ostași, proveninți cel mai adesea din rândul oamenilor simpli, priviți cu mai multă simpatie de către autori⁵⁶.

Începând cu ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, comicul de moravuri devine predominant, fiind ironizate atât raporturile între militarii de diferite grade, cât și comportamentul militarilor în viața civilă, raporturile cu sexul frumos etc... Acest gen de caricatură, practicat pe scară largă în presa internațională, nu este inferior caricaturii cu subiect politic și constituie un mod de cunoaștere, de reflectare a vieții cotidiene din epoca respectivă⁵⁷. Desenul umoristic politic a alternat cu cel de moravuri, în funcție de perioadă și de interesul pentru situația politică internă și internațională.

⁵² Într-un anunț intitulat „SPRE SCIINȚĂ”, se cerea scuza publicului pentru întârzierea apariției revistei:

„Stricându-se de două ori peatra litografică, pe care erau reproduse caricaturile noastre, ziarul n-a putut să apară decât cu data de astăzi. Cerem scuză abonaților noștri pentru această întârziere, provenită numai dintr-o întâmplare neprevăzută.” (*Perdaful*, nr. 2, 16 ianuarie 1883, p. 6)

⁵³ Constanța Trifu, *op. cit.*, vol. I, p. 244.

⁵⁴ *Scaiul*, nr. 16, 24 octombrie 1882, p. 4.

⁵⁵ „Du haut de ces pyramides quarante siècles vous contemplent !”. Aceste cuvinte au fost adresate de generalul Bonaparte ofițerilor și soldaților armatei franceze la 21 iulie 1798, în ajunul Bătăliei de la piramide.

⁵⁶ Ileana Băncilă, *Ilustrarea vieții românești la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, Studii și cercetări de bibliografie*, serie nouă, XII (1972), p. 134.

⁵⁷ Philippe Rivière, *La caricature, le dessin de presse et le dessin d'humour en France, de la Révolution à nos jours*, „Rapport de recherche bibliographique” – Mars 2005, p. 39. Mark Bryant, *Poison pen or good-tempered pencil? Humour and hatred in 20th century political cartoons*, SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 1 (45), p. 227, București, 2011.

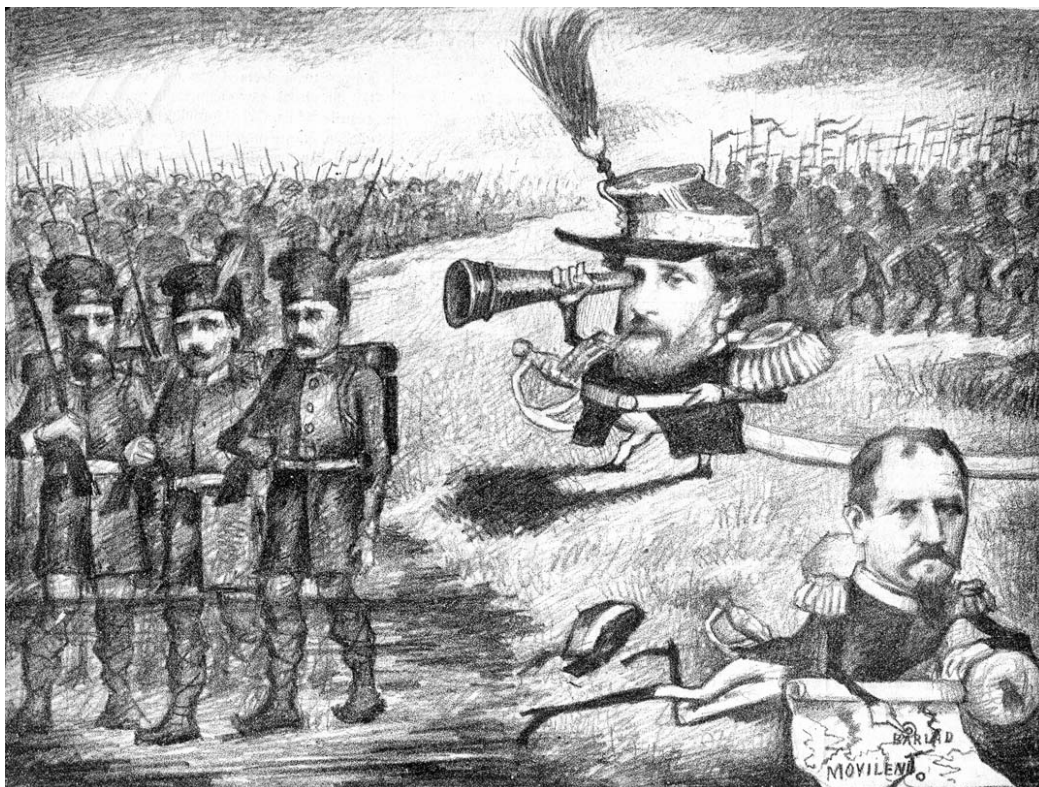


Fig. 18. *Soldați! Din mocirlele luncilor Bârladului, răbdări prăjite vă privesc!*, *Scaiul*, nr. 16, 24 octombrie 1882, p. 4.

Calitatea caricaturilor este mult superioară față de cele din deceniile anterioare, atât prin realizarea artistică a acestora cât și prin umorul mai fin și aluziv. O nouă generație de artiști români talentați abordează și acest gen artistic, prin contrast cu situația dinainte când majoritatea caricaturiştilor talentați erau străini, în mod surprinzător, de origine poloneză. Calitatea mai bună a tiparului și a condițiilor de imprimare precum și numărul tot mai mare al publicațiilor ilustrate apărute pe piață a contribuit de asemenea la creșterea numărului de desene umoristice, inclusiv cu subiect militar.

O revistă importantă este *Moș Teacă*, având ca subtitlu, *Jurnal Țivil și Cazon*, editată în perioada 1895-1901, de Anton Bacalbașa, creatorul personajului literar cu același nume. Inițial publicația a apărut în colaborare cu Ion Luca Caragiale. Așa cum indică și numele, revista abordează evenimente și persoane aparținând atât vieții civile cât și mediului militar. Ilustrația nu este foarte numeroasă și în general se limitează la prima pagină, unde este afișată o caricatură de mari dimensiuni, având ca subiect evenimentele importante ale vremii. Desenele sunt realizate de **Constantin Jiquidi** (1865-1899). Acesta era un artist ieșean care s-a remarcat în special prin desenul umoristic. A debutat la vârsta de 17 ani cu *Tipuri din Iași*, iar ulterior a colaborat la revista umoristică ieșeană *Bobârnacul*. Consacrarea definitivă a venit odată cu apariția, în august 1889, a primului volum al albumului *Caricatura*, cu „tipuri parlamentare”, „tipuri de cazarmă”, „tipuri de la '48”, „tipuri junimiste” etc.⁵⁸, acesta fiind primul album umoristic publicat la noi. Caricaturile lui Jiquidi, reprezintă o tranziție de la desenul umoristic în care personajele erau voit disproporționate, cu capul mare și trupul mic, pentru a crea efect comic, preluând modelul lui Daumier și Traviès⁵⁹, la desenul mult mai subtil în care umorul reieșea din compoziția desenului, raporturile dintre personaje sau din textul care însoțea imaginea. Constantin Jiquidi a creat un nou gen de desen-caricatură, care nu se îndepărta prea mult de model, în care comicul reieșea din confruntarea textului-legendă, spiritual, cu atitudinea-tip în care era surprins personajul, având drept model creația desenatorului francez Paul Gavarni (1804-1866)⁶⁰.

⁵⁸ Constanța Trifu, *op. cit.*, p. 285.

⁵⁹ G. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. II, Fundația Regele Mihai I, București, 1945, p. 92. Mariana Enache Vida, *Observații asupra unor modele stilistice ale caricaturilor lui Constantin Jiquidi din patrimoniul cabinetului de stampe al BAR*, RM, an XXVIII, nr. 1/1991, p. 46.

⁶⁰ Adrian Ionak, Costinel Costin, *Constantin Jiquidi (1865-1899)*, Iași, 1971, p. 30.

Într-o convorbire cu Aurel Jiquidi, Tudor Arghezi făcea următoarele aprecieri referitoare la Constantin Jiquidi și la desenul umoristic practicat în acea vreme: „Domnul Jiquidi a fost și el la vremea lui o celebritate, redusă la proporțiile de atunci. El era Domnul caricaturist. În epocă desenul de figuri se chema caricatură și caricatura reieșea cam prin toată Europa, ca și la Viena (*Fliegende Blätter*) și la Paris, afară de Honoré Daumier, din disproporția dintre picioarele scurte și capul gros, fotografii pe două bețe de chibrit. Asemenea monstruoziități de concepție și execuție au durat la noi până la ivirea lui Iser, și chiar după aceea, în opera analfabetică a lui Ary Murnu și Petrescu Găină, improvizați la cafenea, beneficiari ai unei reputații de satirici agricoli și ai admirației unei semiburghezii politice improvizată și ea din provincialii grăsuți...”⁶¹.

În numărul din februarie 1896 al lui *Moș Teacă* sub titlul *SCENE ȘI MUTRE CAZONE* sunt înfățișate aspecte din viața de cazarmă sau de la manevre, desenate cu mult har, în care Căpitanul Moș Teacă⁶² este personajul principal. Astfel în prima caricatură acesta este înfățișat citind încruntat gazeta, comentariul fiind definitiv: *Valorosul Căpitan Moș Teacă citește regulat organul nostru, cu toate că noi am spus-o și o repetăm, nu ne adresăm decât publicului inteligent. Mutra burzluuită și bosumflată a lui Moș Teacă pare că spune: „Tămâia și arangelul! Nu-i țivilu-ăla de Bacalbașa la mine-n companie, că i-aș arăta io să mă mai declare p'în gazeturi!”*. Sau într-o mică viniță înfățișând doi soldați în repaus citind gazeta se spune: *„Bieții recruți scăpați pentru un moment de Școala de soldat și de celelalte proze cu ștampila Reghimentului pe ele, se dedau la citania ziarului nostru, singurul remediu în contra mizeriilor armatei permanente, bine înțeles, afară de hapurile de Catramină*!”* Sau într-un alt desen Moș Teacă verifică echipamentul unui soldat, frumos aliniat pe o pătură și găsește un număr din gazetă: *„– A, leat, ești abonat la „Moș Teacă”? Care va s'zică 'Mneata ești bacalariat d'ăia?... – Trăiți Don Căpi... – Nici o vorbă sfrijitule, că te toc cu cățea** în spinare...”*⁶³ (Fig. 19, 20, 21).



Valorosul Căpitan Moș Teacă citește regulat organul nostru, cu toate că noi, am spus-o și-o repetăm, nu ne adresăm decât publicului inteligent. Mutra burzluuită și bosumflată a lui Moș Teacă pare că spune: „Tămâia și arangelul! nu-i țivilu-ăla de Bacalbașa la mine-n companie, că i-aș arăta io să mă mai declare p'în gazeturi!”

Fig. 19. Constantin Jiquidi, *Scene și mutre cazone, Moș Teacă, Jurnal țivil și cazon*, nr. 48, 11 februarie 1896, p. 1.

Caricaturile, având semnătura „Jiq”, se remarcă prin finețea detaliilor și evidențierea elementelor esențiale pentru transmiterea mesajului comic, ceea ce denotă faptul că Jiquidi era un bun desenator și un avizat cunoscător al vieții militare.

⁶¹ *Ibidem*, p. 14.

⁶² Moș Teacă se recomandă „Mosch Téacque – Capitaine de Dorobantz avec échange, Bukarest”.

* Catramină = substanță extrasă din catran din care se produceau pastile recomandate contra tusei și a bolilor pulmonare.

** Cățea = raniță.

⁶³ *Moș Teacă, Jurnal țivil și cazon*, nr. 48, 11 februarie 1896, p. 1.



Bieșii răcuși scăpați pentru un moment de Școala de soldat și de ee l'ulte proze cu stampila Reghimentului pe ele, --se dedau la citania ziaru nostru, singurul remediū în contra mizeriilor armatei permanente, -- bi înfeles, afară de hăpurile de Catramină !

Fig. 20. Constantin Iquidi, *Scene și mutre cazone, Moș Teacă, Jurnal țivil și cazon*, nr. 48, 11 februarie 1896, p. 1.



— A, leai, ești abunat la «Moș Teacă»?! Care va s'zică 'Mneala ești bacoluriat d'ăia?...
— Trăiți Don Căpi...
— Nici o vorbă sfrijilule, că te torn cu cățeaia 'n spinare!...

Fig. 21. Constantin Iquidi, „Scene și mutre cazone”, „Moș Teacă, Jurnal țivil și cazon”, nr. 48, 11 februarie 1896, p. 1.

În grupajul de desene intitulat „NĂZDRĂVANIILE MANEVREROR” Constantin Iquidi realizează trei caricaturi inspirate din atmosfera manevrelor de toamnă în care sunt înfățișate personajele principale ale lui Bacalbașa. Ordonanța coase pantalonii domnului căpitan în fața cortului de campanie: „Vasile Talpă-lată, deșcă atașată cu sirviciul pe lângă don căpitan, zice că-i ocupat cu manevrele: coase la nădragii supiriorului său și cugetă la Virtutea Melitară. E un eroism și în prosteala meliției!”⁶⁴ (Fig. 22); căpitanul Moș Teacă chefuiește cu camarazii de regiment: „În timp de pace, ca'n timp de pace. La manevre însă trebuie să bei dublu, fiindcă manevrele sunt imitația campaniei iar băutura din campanie contează îndoit.” (Fig. 23); și, în fine, consoarta lui Moș Teacă se consolează în absența soțului: „Biata madam Caliopi! Afurisitele de manevre l-au concentrat nu numai pe Moș Teacă – asta n-ar fi nimic – dar chiar pe jantilul Lungeano^{****}! Și acum, sărmana femeie deconcertată, e redusă să se mulțumească cu un țivil, parc-ar fi o damă particulară!”⁶⁴. Caricaturile sunt bine realizate, cu o eleganță a liniei desenului, fără exagerări ale proporției personajelor, comicul rezultând din combinația imagine-text.

⁶⁴ *Moș Teacă, Jurnal țivil și cazon*, nr. 28, 24 septembrie 1895, p. 1.

*** Meliție = miliție. Vezi nota de la p. 10.

**** Locotenentul Lungeanu era un alt personaj al schițelor lui Anton Bacalbașa, ofițer de roșiori și curtezan al lui Caliopi, consoarta lui Moș Teacă.



Vasile Talpă-Lată, deșcă atașat cu sirviciul pe lângă don căpitan, zice că-i și el ocupat cu manevrele ; — coase la nădragii superiorului său și cugetă la Virtutea Melitară. E un eroism și în prosteala meliței !

Fig. 22. Constantin Jiquidi, *Năzdrăvăniile manevrelor*, *Moș Teacă*, *Jurnal țivil și cazon*, nr. 28, 24 septembrie 1895, p. 1.



În timp de pace, ca'n timp de pace. La manevre însă trebuie să bei dublu, — fiind-că manevrele sînt imitația campaniei, iar băutura din campanie contează îndoit.

Fig. 23. Constantin Jiquidi, *Năzdrăvăniile manevrelor*, *Moș Teacă*, *Jurnal țivil și cazon*, nr. 28, 24 septembrie 1895, p. 1.

Tema aceluiași triunghi amoros Moș Teacă, Madam Caliopi, locotenentul Lungeanu, la care se adaugă oropsitul soldat de ordonanță, este reluat și în desenul intitulat „*MOȘ TEACĂ ȘI SF. DUMITRU*” în care bravul căpitan este înfățișat mărșăluind țăntoș, cu sabia scoasă, în fața unei cotigi încărcate cu mobilă, la care s-au înhămat doi soldați, în timp ce Caliopi, elegantă și sprintară, cu o floare în mână schimbă ocheade cu locotenentul de roșiori Lungeanu, încărcat cu cutii de pălării: „*Don căpitan Moș Teacă, Madam Caliopi și cu Lungeanu se mută cu concursul „spontanu” al companiei; Apoi don căpitan, în semn de recunoștință, mută*

și el fălcile companiei.”⁶⁵ Momentul descărcării nervoase a lui Moș Teacă este reprezentat în două medalioane plasate în partea superioară a caricaturii (Fig. 24).

Anul II.—No. 86.

Duminică 3 Noiembrie 1896.

MOȘ TEACĂ

JURNAL ȚIVIL ȘI CAZON

APARE DUMINECA
Un număr 20 Bani

Director: ANTON BACALBAȘA

ABONAMENT:
10 Lei pe un an

MOS-TEACA SI SF. DUMITRU



Don căpitan Moș-Teacă, Madam Calopi și cu Lungăanu se mută cu concursul „spontaneu” al companiei; Apoi Don căpitan, în semn de recunoștință, mută și el fălcile companiei.

Fig. 24. Constantin Jiquidi, *Moș Teacă și Sf. Dumitru*, *Moș Teacă, Jurnal țivil și cazon*, nr. 86, 3 noiembrie 1896, p. 1.

⁶⁵ *Moș Teacă, Jurnal țivil și cazon*, nr. 86, 3 noiembrie 1896, p. 1.

Din 1897, Constantin Jiquidi, bolnav, nu a mai lucrat caricaturi pentru *Moș Teacă*, în locul acestora fiind publicate desene realizate de **Nicolae Vermont** (1866-1932), cu o aură puțin fantastică, fără însă a aborda subiecte militare.

Moftul Român. Revistă spiritistă națională. Organ biebdomadar pentru răspândirea științelor oculte în Dacia Traiană apărea la 23 ianuarie 1893, din inițiativa lui I. L. Caragiale și A. Bacalbașa. Revista a fost publicată, cu unele întreruperi, până în anul 1902⁶⁶. Începând cu numărul 11 revista a devenit ilustrată, publicând și caricaturi. Primele numere ale revistei au fost ilustrate îndeosebi de caricaturistul Constantin Jiquidi⁶⁷. În seria a doua și a treia desenele satirice și caricaturile au aparținut cu precădere pictorului și desenatorului gălățean **Nicolae Mantu** (1871-1957). Acesta a publicat, sub semnătura „Nini” sau „Mat”, numeroase desene satirice în paginile unor ziare ale vremii precum *Adevărul*, *Moftul român*, *Moș Teacă*, *Zeflemeaua*, *Furnica*, *Adevărul politic*, *Belgia Orientului* și în paginile multor alte ziare din perioada anilor 1894-1900. A colaborat la rubrica „Războiul ilustrat” a gazetei *România* (1917). În timpul Războiului cel mare a fost mobilizat la Marele Cartier General din Iași, secția a III-a adjutantură.

Evident, armata nu putea scăpa ochiului critic al editorilor revistei și în numărul 23 din 1901 (seria a doua), sub titlul *În concediu* (nr. 23/1901), este publicată o caricatură realizată de N. Mantu în care un ostaș îmbrăcat într-o uniformă demnă de plâns ajunge acasă, în permisie. Întrebat de soție de ce este așa de „hărtănit”, bărbatul îi răspunde: *Asta-i uniformă după bugetul cel nou, Mitrano*.

Tematica militară este abordată și în revista *Belgia Orientului*. Pe coperta primului număr al acesteia era publicată o caricatură, realizată tot de Nicolae Mantu, sub titlul „ORIENTUL ÎN FLĂCĂRI”, aluzie la conflictul pe cale să se declanșeze în Extremul Orient, între Rusia și Japonia. Un soldat român cu căciula țurcană – din nou imaginea clișeu a oștirii naționale – și arma în mână, se agită spre un soldățel de plumb, având chipul generalului Dimitrie Sturdza, ministrul de război în perioada 1901-1904, recunoscut pentru greutatea cu care lua hotărâri:

Dorobanțul: – S'trăiți dom'le general. Orientul e'n flăcări. Nu te pui în capul nostru?

Conu' Mitiță: – Nu pot.

Dorobanțul: – De ce, s'trăiți dom'le general?

Conu' Mitiță: (pe muzica din „Mam'zelle Nitouche”).

„Pentru că, pentru că,

Pentru că's făcut de plumb!”⁶⁸

Din păcate, până la dispariția *Belgiei Orientului*, în 1905, nu mai există alte referiri la armată.

Unul din desenatorii care a fost atras de genul artistic umoristic a fost **Nicolae S. Petrescu-Găină** (1871-1931). Acesta era un artist din Craiova care a debutat în anul 1896 la salonul Artiștilor Independenți, organizat în București. În anul 1898 a publicat albumul de caricaturi „Contemporani”, în care surprinde personalități politice și artistice ale vremii⁶⁹. Albumul conține 26 de caricaturi în culori, patru din acestea având ca subiect militari. Generalul Iacob Lahovari, renumit pentru participarea la reuniunile mondene ale vremii, este reprezentat pe fundalul unei săli de bal, având explicația: *Comandant de cotillon*⁷⁰. O altă caricatură, cu mesaj antisemit, îl înfățișează pe generalul Anton Berindei, călare, înconjurat de capete de evrei cu fețele încadrate de zuluți cârlionțați, având textul: *Sunt contra patrioșilor din armată*⁷¹ (Fig. 25). Generalul Constantin Budișteanu, ministru de război în perioada 1895-1896, era denumit în legenda desenului realizat de N. S. Petrescu *Generalul „Ciomag”*, aluzie la o replică a generalului făcută în Parlament cu prilejul discuțiilor pentru adoptarea puștii Mannlicher, în care afirma că aceasta nu ar fi decât un ciomag⁷². În sfârșit, albumul prezenta și caricatura generalului Petre Vasiliu Năsturel, însoțită de comentariul: *Zi-i Năsturel și lasă-l*⁷³.

⁶⁶ Constanța Trifu, *Presa umoristică de altădată*, vol. II, București, 1980, p. 9. La 24 ianuarie 1893 era scos primul număr al revistei *Moftul român*, care va apărea până la 23 iunie 1893, iar mai apoi, într-o a doua serie, între 1 aprilie – 18 noiembrie 1901. Seria a treia a cunoscut doar un singur număr, acela din 12 mai 1902.

⁶⁷ Constantin Jiquidi a încetat din viață în 1898, ros de fizie.

⁶⁸ *Belgia Orientului*, nr. 1, 7 februarie 1903, p. 1.

⁶⁹ *Contemporani*, „Göbl și Fii”, București, 1898. Paul Rezeanu, *Caricaturistul N. S. Petrescu-Găină*, Craiova, 2008, p. 7.

* Cotillon = dans practicat la balurile vremii.

⁷⁰ Victoria Ionescu, *Albumul „Contemporani” de N. Petrescu Găină*, MIM, nr. 1/1964, p. 303.

⁷¹ Paul Rezeanu, *op. cit.*, p. 44.

⁷² Victoria Ionescu, *op. cit.*, p. 308.

⁷³ Paul Rezeanu, *op. cit.*, p. 51.



Fig. 25. Nicolae Petrescu-Găină, *Generalul Anton Berindei*, Albumul *Contemporani*, „Göbl și Fii”, București, 1898.

Următorul album de caricaturi al lui N. S. Petrescu-Găină va apărea de abia în anul 1913, fiind intitulat *Albumul meu*. În acesta sunt caricaturile a doi militari de rang înalt, generalii Alexandru Averescu, reprezentat călare pe o mârtoagă ridicol de mică și Ioan Argetoianu, care pozează cu niște mustăți imense⁷⁴.

Nicolae S. Petrescu-Găină a publicat caricaturi în numeroase publicații umoristice ale vremii: *Adevărul*, *Zeflemeaua*, *Țivil-Cazon*, *Furnica*, *Pagini literare*, pe care le semna cu inițiala „N” înscrisă într-un cerc.

Revista *Zeflemeaua*, editată de George Ranetti, continua seria publicațiilor umoristice după dispariția *Moftului român*⁷⁵. În această revistă există numeroase referiri la militari cum sunt desenele grupate sub titlul „*Manevrele de toamnă*”, publicate în nr. 2 din octombrie 1901, în care sunt înfățișate, într-o notă amuzantă, aspecte comice de la acest eveniment. Practic desenele, corect realizate, ilustrează întocmai textul umoristic⁷⁶.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁵ Constanța Trifu, *op. cit.*, vol. II, p. 147. *Zeflemeaua* a apărut între anii 1901-1904.

⁷⁶ Fiecare desen este însoțit de textul explicativ, după cum urmează:

„D. Sturza, generalisimul armatei române, observând cu telescopul câmpul manevrelor de pe turnul castelului din Sihlea, văzând pe de altă parte un porc cu paiul în gură și în fine simțind că de sus cade apă, cu perspicacitatea-i cunoscută a dedus că plouă. În consecință a hotărât contramandarea manevrelor și a ordonat ca pe viitor:

Puștile Mannlicher să fie prevăzute cu umbrele;

Personajul Moș Teacă al lui Anton Bacalbașa apare și în paginile gazetei *Zeflemeaua*, pentru a ilustra stupiditatea și ignoranța unor ofițeri ai armatei. Într-o pivniță un ofițer burtos cu chipiu, manta și garda sabiei scoasă prin buzunar, discută cu un civil lângă un butoi cu vin. Desenul este intitulat „*Vinul căpitanului*” iar textul care însoțește desenul este extrem de explicit. Practic desenul, bine făcut, realizat de N. Petrescu-Găină, nu are nimic comic în sine ci este o doar o ilustrație a unei anecdote⁷⁷.

Desigur, *Zeflemeaua* publică și caricaturi politice, unele legate de situația sau relațiile internaționale. Într-un astfel de desen, realizat tot de Nicolae Petrescu-Găină, regele Carol I, echipat cu chipiu și manta, este înfățișat pe un câmp de luptă, ținându-l de după cap pe regele Ferdinand al Bulgariei, reprezentat caricatural, cu impozantul său nas coroiat, în timp ce-i arată osemintele unor ostași. Legenda caricaturii este legată de faptul că regele României nu fusese invitat la festivitățile organizate de bulgari pentru comemorarea unui sfert de veac de la încheierea războiului din 1877-78:

„*Regele Carol – La Praznicul de la Șipca n-ai invitat România, încât toată Europa, surprinsă, a exclamat „O praznicul!!!!*”

Haide acum cu mine la Plevna să-ți arăt eu cui îi datorește recunoștință Bulgaria!... Vezi ciolanele și tigvele alea? Sunt ale curcanilor și vânătorilor mei. Cere pardon și spune că nu mai faci altă dată!”⁷⁸.

Relațiile sentimentale întreținute de militari cu sexul frumos, din diferite clase sociale, sunt de asemenea prezente în *Zeflemeaua*. Într-o bucătărie, un brav soldat de roșiori și o bucătăreasă corpulentă au o discuție cu mai multe înțeleșuri:

„*Săftica: Dacă-mi place ceva la tine Vanghelie, e uniforma. Ea mi-a întors capu', bat-o norocu'!*”

Vanghelie (sentimental): Și mie ochișorii tăi verzi ca ou' de rață, Săftico bobocule. (în gând) Dar mai ales chioftelele și fleicuțele cu care mă îndopi, bucătăreasa sufletului meu!”⁷⁹. Desenul, bine compus, care surprinde cu precizie fizionomiile, detaliile de uniformă, costum și ambient, e realizat tot de N. Petrescu-Găină.

Gazeta *Țivil-Cazon. Revistă glumeață săptămânală* apare în 1906, fiind scoasă de un grup de gazetari, nu foarte cunoscuți dar inspirându-se din *Moftul Român*. Factura de ziar „țivil-cazon” din titlu îl apropie și de *Moș Teacă*, fiind criticată imbecilitatea unor militari. Copertile acestei publicații sunt realizate de N. Petrescu-Găină, Iosif Iser sau Nicolae Mantu și conțin ilustrații legate de viața militară⁸⁰. Pentru prima dată copertile revistei sunt policrome, pe lângă cerneala neagră a desenului fiind și accente de culoare, în general roșie.

Majoritatea caricaturilor publicate în revistă sunt realizate de Nicolae Petrescu-Găină, pe lângă cele originale fiind utilizate și desene (viniere) preluate din *Zeflemeaua*. În general caricaturile cu subiect militar sunt inspirate din viața cotidiană a ofițerilor și ostașilor, în cazarmă sau în timpul liber.

Într-un desen publicat pe coperta revistei, realizat de N. Petrescu-Găină este înfățișată o tânără doamnă, elegantă, mângâind capul unui cal încălecat de un mândru locotenent de roșiori, în uniformă de mică ținută. Dialogul este cu dublu înțeles:

„*El: Trebuie să fie cineva cavalerist ca să călărească bine!*”

Dânsa: Eu cunosc și pe unii din infanterie cari cunosc foarte bine călăria”⁸¹ (Fig. 26). În același registru comic, o altă caricatură, având același autor, înfățișează un soldat de roșiori surprins în dulapul bucătăriei de stăpâna casei, în timp ce servitoarea se zărește în planul depărtat:

„*Cuconița: Ce caută melitaru' ăsta în dulap?*”

Servitoarea: Nu știu coniață, se vede c-a rămas de la cealaltă servitoare!”⁸² (Fig. 27).

Ofițerii să poarte iarna căciuli de Astrahan și șoșoni-galoși cu pînteni;

Caii regimentelor de cavalerie să fie încălțați cu cizme și să poarte cașneuri („cache-nez”) și bumbac în urechi.” (*Zeflemeaua*, nr. 2, 7 octombrie 1901, p. 1)

⁷⁷ „*Don căpitan Moș Teacă a primit de la un recrut, drept recompensă pentru părințeștile sale povețe, un butoiuș cu vin de Drăgășani. Căpitanul, pe lângă o soacră – poama lui Dumnezeu – mai are și un vistavoi care fură oul de sub cloșcă. Toate sfaturile căpitanului, combinate cu ghionții de sub fâlci, nu au fost în stare să îndrepte pe afurisitul vistavoi. Bietul căpitan vedea cu ochii cum se golea butoiul, dar nu pricepea pe unde dispăre vinul. Într-o zi chemă un prieten căruia i se plânse că vinul sădea mereu din butoiuș, fără să știe pe unde-l fură și cine anume. A pândit el mereu dar n-a prins pe nimeni:*

– *Trebuie să aibă un cep pe dedesubt, își dă cu părerea prietenul.*

– *Vorbiți de te prăpădiși, nene. Păi așa de prost mă vezi dta. pe mine? Nu vezi că nu lipsește pe dedesubt, lipsește pe deasupra, răspunse inteligentul don căpitan.”* (*Zeflemeaua*, nr. 14, 25 decembrie 1901, p. 1)

⁷⁸ *Zeflemeaua*, nr. 57, 27 octombrie 1902, p. 1.

⁷⁹ *Zeflemeaua*, nr. 80, 13 aprilie 1903, p. 4.

⁸⁰ Constanța Trifu, *op. cit.*, vol. II, p. 181-182.

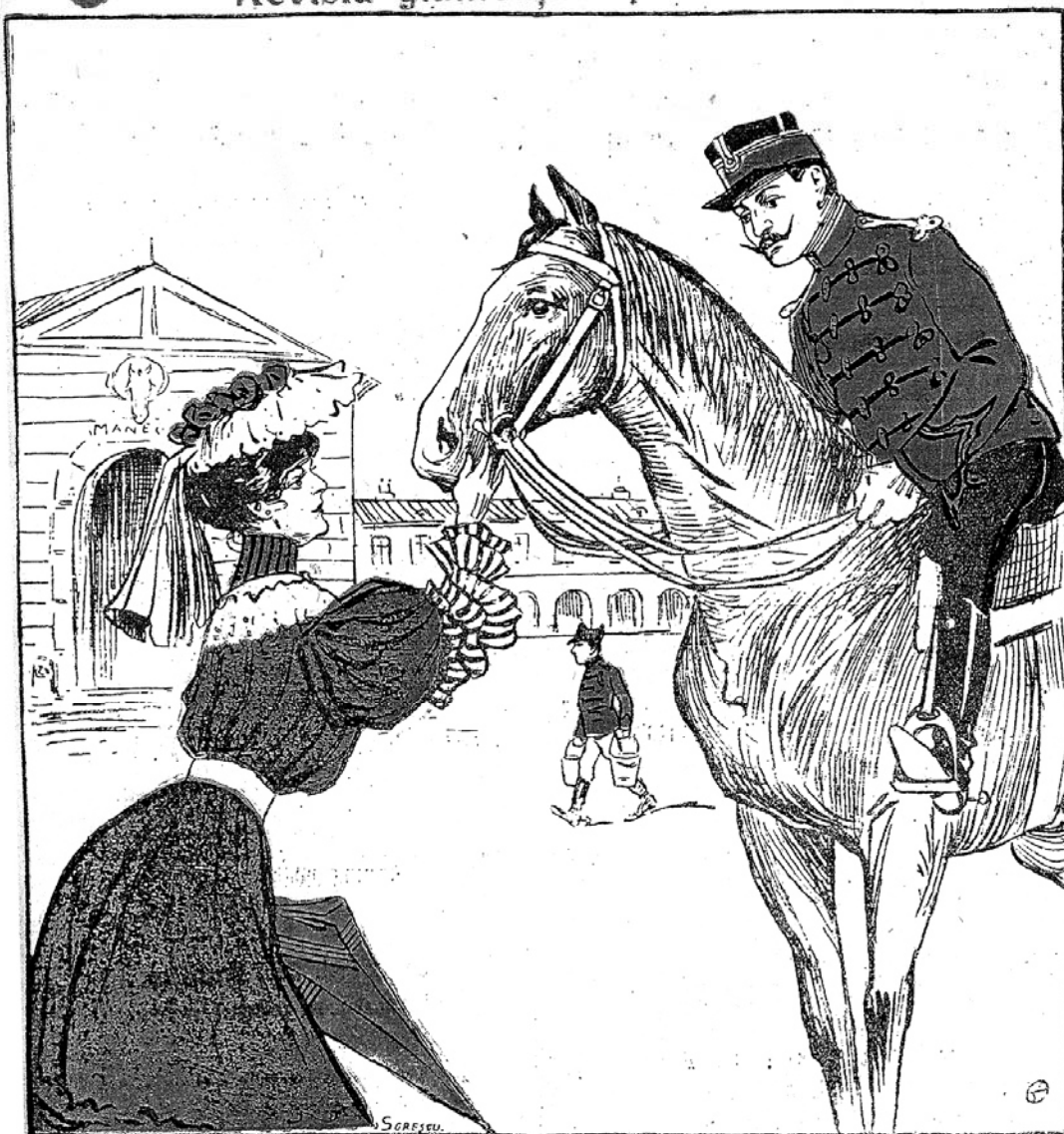
⁸¹ *Țivil-Cazon*, nr. 9, 1906, p. 1.

⁸² *Țivil-Cazon*, nr. 8, 1906, p. 1.

ANUL I.—No. 9
15 BANI NUMĂRUL

Țivil-Cazon

Revistă glumeață săptămânală



EL : Trebuie să fie cineva cavalerist ca să călărească bine !

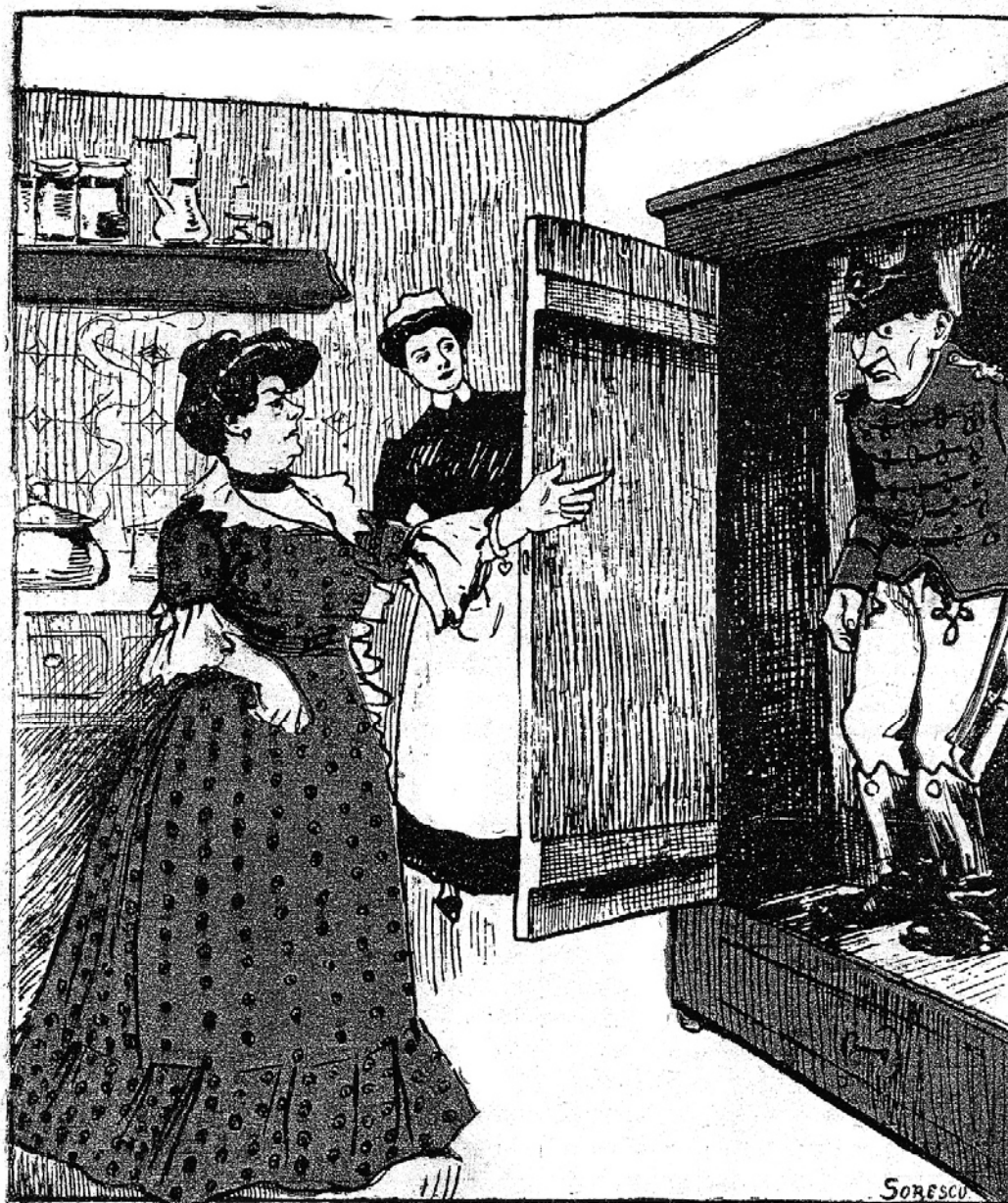
DÂNSA : Eu cunosc și pe unii din infanterie cari cunosc foarte bine călăria...

Fig. 26. Nicolae Petrescu-Găină, *Conversație cu dublu înțeles*, Țivil-Cazon, nr. 9, 1906, p. 1.

ANUL I. - No. 8
15 BANI NUMĂRUL

Țivil-Cazon

Revistă glumeată săptămânală



CUCONIȚĂ : Ce caută melitaru ăsta în dulap ?

SERVITOAREA : Nu știu, conică, se vede c'a rămas dela ceal'altă servitoare ?

Fig. 27. Nicolae Petrescu-Găină, *O explicație ciudată*, Țivil-Cazon, nr. 8, 1906, p. 1.

Revista publică în două numere portretele caricaturale ale unor oameni politici și militari. În nr. 6/1906, sub titlul care sună ca un ordin: *Din dreapta vă... numărați!*, sunt înșiruite portretele unor politicieni, dar și ale unor ofițeri superiori și generali din armată: Iacob Lahovari, Gheorghe Manu, Ioan Culcer, comandorul Emanoil Koslinski. Amuzant este că în josul paginii artistul și-a făcut autoportretul, alăturându-se astfel, în glumă, galeriei marilor oameni ai țării (Fig. 28). Tema este reluată în nr. 18/1906, de această dată autor fiind **Ary (Arytomene) Murnu Gheorghiadis** (1881-1971). Politicienii și generalii sunt înfățișați aliniați, ca niște soldați la revista de front, alternând un civil cu un militar. Ofițerii reprezentați cu mult talent de Ary Murnu sunt generalul dr. Atanasie Demostene, lt. colonel Alexandru Socec, colonelul Nicolae Șendrea, generalul dr. Iuliu Theodori și „cneazul” Dimitrie Moruzi. Mihail Vlădescu, ministrul cultelor, este reprezentat în uniformă de dorobanț, cu opinci (Fig. 29).



Fig. 28. Nicolae Petrescu-Găină, *Un grup Țivil-Cazon*, *Țivil-Cazon*, nr. 6, 1906.

Sub titlul „*Simpatii trecute la nemurire*”, în fiecare număr al gazetei *Țivil-Cazon*, sunt date și caricaturile unor oameni politici sau militari de seamă (Vasiliu Năsturel, Al. Hiotu, Ion Culcer, Leonida Iarca), însoțite de un comentariu ironic. Caricaturile sunt extrem de amuzante așa cum este cea a generalului Petre Vasiliu-Năsturel, realizată de **Iosif Iser** (1881-1958). Desenul îl înfățișează pe venerabilul general vârat într-o uriașă cizmă din care atârnă în afară doar sabia⁸³ (Fig. 30). Iosif Iser începe să practice desenul

⁸³ Desenul este însoțit de următorul text:

VASILIU P. NĂSTUREL, General de Brigadă, Comandant al Corpului I de armată.

S-a născut într-o primăvară a anului 1854, la 7 Aprilie, când nu mai putea fi păcălit.

După ce învăță alfabetul, aritmetica și etcera, fu dat la școala militară de unde la 1 iulie 1874 iese sublocotenent, întâiul la clasificație. Deși eșise cu cel mai mic număr de clasificație, a avansat totuși repede, și la 10 Mai 1904 fu înaintat General de Brigadă.

Nu lipsise nici la campania împotriva turcilor, unde luase parte ca locotenent.

A publicat diverse lucrări cazone și țivile, adică militare, literare, eraldice și științifice.

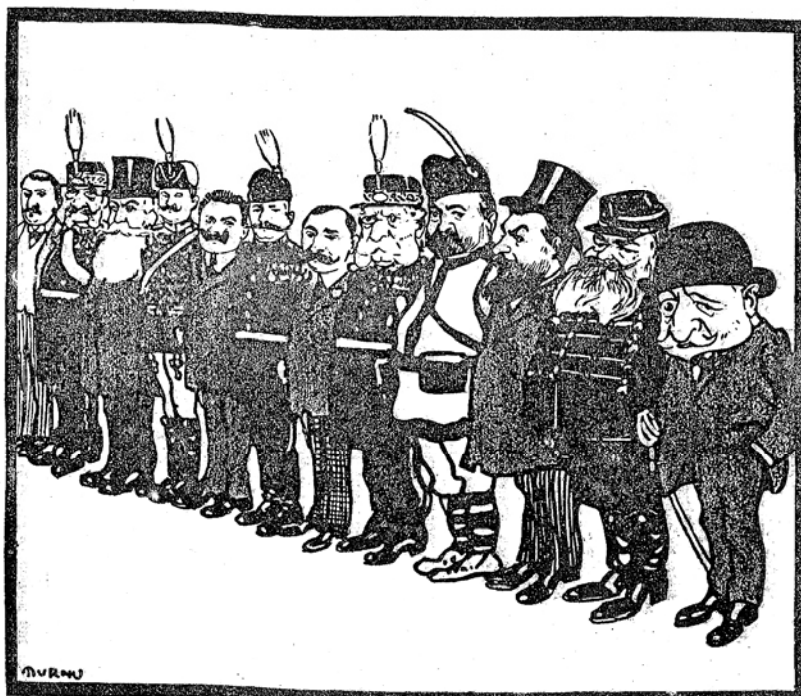
A absolvit cu succes Școala specială din Bruxelles. A fost director al artileriei la Ministerul de război. A fost profesor la școlile militare. A fost... dar ce aud?: pe loc... repaus! Să trăiți!!

De pe flancul stâng al pieptului său strălucește „Virtutea militară” de aur, „Coroana” și „Steaua” României, „Bene-merenti” cl. I și diverse ordine străine.

Semne particulare: E bun, chiar atuncea când e rău și pentru că nu prea ține la cisme, desenatorul nostru l'a vârat cu totul într-o cizmă. (*Țivil-Cazon*, nr. 16/1906, p. 5)

UN GRUP „ȚIVIL-CAZON“

— SERIA II-a —



Din dreapta, vă... numărați !!

- 1) Ionaș Grădișteanu
- 2) General Dr. Demosthene
- 3) Emil Costinescu
- 4) Lt. Col. Al. Socec
- 5) Mișu Cantacuzino
- 6) Colonel Nic. Șendrea
- 7) Dim. Greceanu
- 8) General Dr. Theodor
- 9) Mih. Vlădescu
- 10) V. G. Morfun
- 11) Kneazul Moruzi
- 12) Dim. Sturza

Fig. 29. Ary Murnu, *Un grup Țivil-Cazon*, *Țivil-Cazon*, nr. 18, 1906.

SIMPATII TRECUTE LA NEMURIRE



VASILIU P. NĂSTUREL
GENERAL DE BRIGADĂ.
COMANDANT AL CORPULUI I DE ARMATĂ.

Fig. 30. Iosif Iser, *Generalul Petre Vasiliu-Năsturel*, „Țivil-Cazon”, nr. 16, 1906, p. 5.

umoristic de pe la mijlocul primului deceniu al secolului al XX-lea, stilul său inconfundabil, cu linii simple și elegante, fiind inspirat de caricaturile realizate de Thomas Theodor Heine și Bruno Paul pentru revistele *Jugend* și *Simplicissimus*⁸⁴. Tot Iser este și autorul unei alte caricaturi intitulată „*Sfârșitul manevrelor*”, în care generalul Gheorghe Manu, ministrul de război de la acea dată, este înfățișat ca un bătrân ostaș, cu manta și tot echipamentul în spinare, mărșăluind cu arma pe umăr. Legenda caricaturii este: „*Don' Ghineral Manu întorcându-se la Casarmă*”⁸⁵ (Fig. 31).

SFÂRȘITUL MANEVELOR



Do'n Ghineral Manu, întorcându-se la Cazarmă.

Fig. 31. Iosif Iser, *Don' Ghineral Manu întorcându-se la Casarmă*, *Țivil-Cazon*, nr. 16, 1906, p. 7.

În unul din ultimele numere ale revistei este publicată o altă caricatură, realizată de Nicolae Mantu, înfățișând un elegant ofițer de roșiori, cu țigareta în colțul gurii și chipiul așezat ștrengărește pe o sprânceană, probându-se în fața unei oglinzi cu noul model de dolman de cavalerie⁸⁶, care însă îi dă aspectul unei femei borțoase. Desenul este lejer, în peniță, cu laviuri și accente realizate cu pensula⁸⁷ (Fig. 32).

Revista *Furnica*, condusă de George Ranetti și N. D. Țăranu, apărută în perioada 1904-1916 și cu o nouă serie în intervalul 1918-1930, a reprezentat probabil cea mai evoluată publicație umoristică de dinainte de Primul Război Mondial, atât prin conținutul satiric de calitate (pamflete, epigrame, glume, maxime, versuri), prin varietatea temelor umoristice abordate (critici ale clasei politice, inclusiv familia regală, ale elitei societății, dar și

⁸⁴ *Belgia Orientului*, nr. 68, 19 mai 1905, p. 2.

⁸⁵ *Țivil-Cazon*, nr. 16/1906, p. 7.

⁸⁶ Înaltul Decret nr. 301/28 ianuarie 1906. Dolmanul era o tunică îmblănită, care putea fi purtată de ofițerii de cavalerie în loc de manta, atunci când erau călări. (Monitorul Oastei – Partea regulamentară, nr. 6/7 februarie 1906, p. 15).

⁸⁷ *Țivil-Cazon*, nr. 16/1906, p. 7.

ale ignoranței și defectelor oamenilor simpli), cât și prin și prin ilustrațiile și caricaturile realizate de artiști români extrem de talentați la nivelul celor publicate în renumite reviste europene⁸⁸.



UNIFORMA NOUĂ A CAVALERIEI

Caricatură de N. MANTU.

Fig. 32. Nicolae Mantu, *Uniforma nouă a cavaleriei*, Țivil-Cazon, nr. 16, 1906, p. 7.

Revistele au 12 pagini, bogat ilustrate, copertile și paginile din mijloc fiind realizate în două culori (roșu și albastru). Ca și în cazul celorlalte reviste umoristice, pe lângă temele politice, subiectele cu militari sunt numeroase, aceștia fiind surprinși atât în cursul activităților specifice (cazarmă, manevre) cât și în universul lumii civile.

Chiar pe coperta primului număr este un foarte reușit portret al principelui Ferdinand, realizat de Iosif Iser. Principele este reprezentat în uniformă de general de cavalerie, având în fundal Castelul Pelișor, reședința familiei moștenitoare⁸⁹ (Fig. 33).

Printre artiștii care au publicat în primii ani în această revistă se numără Nicolae Mantu și Nicolae Petrescu-Găină și din septembrie 1905, artistul austriac **Iosef Franz Steurer** (1885-1971), recent stabilit în România. Acesta debutează cu un portret al comandorului Emanoil Koslinski, denumit „Amiralul României”⁹⁰ (Fig. 34), iar într-un număr ulterior al revistei, publică portretul generalului Leonida Iarca, comandantul Corpului IV armată⁹¹ (Fig. 35), ambele realizate într-un stil propriu, inconfundabil...

⁸⁸ Constanța Trifu, *op. cit.*, vol. II, p. 181-182. Revista a apărut săptămânal, între 19 septembrie 1904 – 14 noiembrie 1916 și 14 decembrie 1918 – 8 octombrie 1930.

⁸⁹ *Furnica*, nr. 1, 19 septembrie 1904, p. 1.

⁹⁰ *Furnica*, nr. 51, 4 septembrie 1905, p. 6. Emanoil Koslinski era comandor la data publicării desenului, îndeplinind funcția de comandant al Marinei Regale Române de la 1 aprilie 1901. Urma să fie avansat contraamiral de abia în anul 1906.

⁹¹ *Furnica*, nr. 53, 18 septembrie 1905, p. 6.



Fig. 33. Iosif Iser, *Principele Ferdinand*, *Furnica*, nr. 1, 19 septembrie 1904, p. 1.



AMIRALUL ROMÂNIEI, d. comandor COSLINSKI

Fig. 34. Iosef Franz Steurer, *Comandorul Emanoil Koslinski*, *Furnica*, nr. 51, 4 septembrie 1905, p. 6.



D. General Leonida Iarca, comandantul corpului IV de armată

Fig. 35. Iosef Franz Steurer, *Generalul Leonida Iarca*, *Furnica*, nr. 53, 18 septembrie 1905, p. 6.

În numărul special al revistei erau publicate și portretele unora din „colaboratorii – desenatori” ai *Furnicii*, realizate de ei înșiși, Săvulescu-Gic, Iosef Steurer, Zănescu-Coty, Ary Murnu, Nicolae Mantu, Nicolae Petrescu-Găină⁹².

Genul portretelor comice ale unor importanți oameni politici, dar și militari, însoțite de scurte comentarii umoristice, se extinde în paginile *Furnicii*. În numărul din 27 martie 1905 sunt publicate portretele principelui Carol, al căpitanului de cavalerie Miron Costin, protagonistul unui raid călare de peste 2000 de km, de la București la Metz⁹³, al generalului Petre Vasiliu-Năsturel cu textul „desenatorul nostru i-a pus fesul în cap, probabil să aibă ce turti când s-o necăji pe inamic” (Fig. 36), al generalului Jaques Lahovary „spintecătorul de cărți de joc” (Fig. 37), al generalilor de cavalerie Alexandru Lambrino și Arnold Beller etc.⁹⁴. Pe coperta numărului din 5 iunie 1905 era publicată o reușită caricatură a „cneazului” Dimitrie Moruzi, prefectul poliției capitalei. Acesta este reprezentat din profil, pentru a scoate în evidență silueta impozantă și pântecul proeminent, în uniforma de maior de cavalerie pe care o purta cu mândrie în toate situațiile, fiind încadrat de doi sergenți de stradă care îl salută umil⁹⁵. Desenele sunt realizate de Iosif Iser (Fig. 38).

Începând din 1906, *Furnica* publică cu precădere desenele lui Ary Murnu, așa cum este precizat și pe coperta revistei. În caricatura intitulată „CHESTIA UNEI SUCCESIUNI” este reprezentat principele Ferdinand în uniformă de general de cavalerie, cu dolman, cu o figură gârbovită, trăgând tacticos dintr-un trabuc, având dedesubt textul preluat din ziarul *Adevărul*: „– ... N-are nici inteligența necesară și mai ales îi lipsește voința, lăsând la o parte înfățișarea care îi este cu totul defavorabilă”⁹⁶ (Fig. 39).

⁹² În *Furnica*, nr. 52/1905, „Număr Special”, sunt publicate autoportretele „colaboratorilor-desenatori” ai revistei.

⁹³ Caricatura căpitanului Miron Costin era însoțită de textul: *Căpitan Miron Costin, supranumit eroul de la Metz – până unde s-a dus și întors călare, țeapăn și una cu calul. Acuma se ocupă cu muștruluirea unui escadron de câini pedestri. -Halalii! Halalii! ...Șo pe el! Ham ! Ham !*, *Furnica*, nr. 28, 27 martie 1905, p. 4.

⁹⁴ *Furnica*, nr. 28, 27 martie 1905, p. 4-9.

⁹⁵ *Furnica*, nr. 35, 5 iunie 1905, p. 1.

⁹⁶ *Furnica*, nr. 98 /1906, p. 3. Citat preluat din articolul *Abdicarea Regelui Carol*, *Adevărul*, 28 februarie 1906.



Capitan *Miron Costin*, supranumit eroul de la Metz — pînă unde s'a dus și întors călare țepăn și una cu calul. Acuma se ocupă cu muștrulirea unui escadron de ciini pedestri.—*Halalii! Halalii!... Șo pe ei!... Ham! Ham!...*



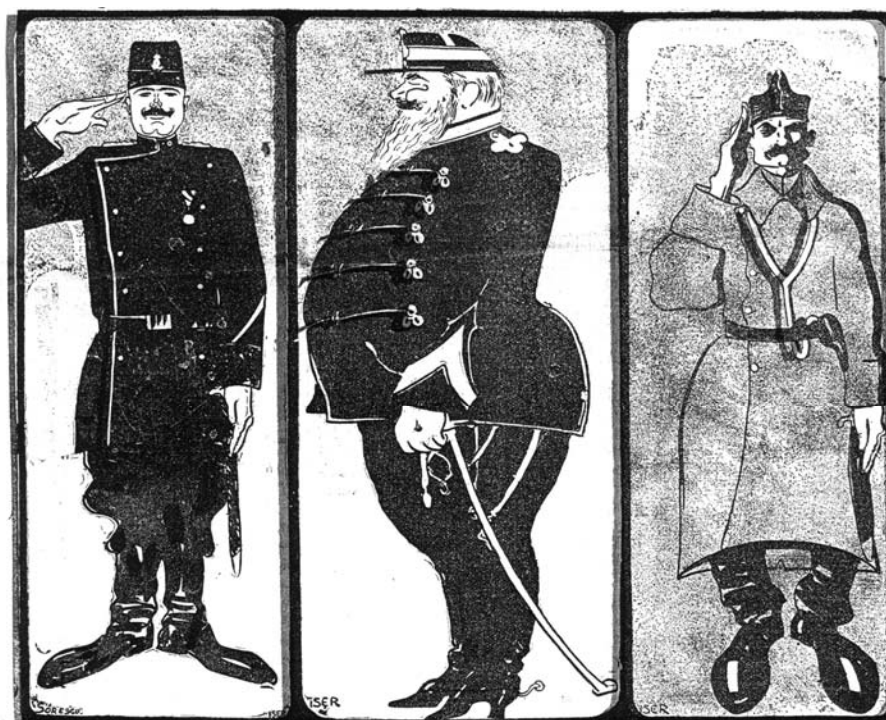
General *Năsturel*, căruia desenatorul nostru i-a pus fesul în cap, probabil pentru că să aibă ce turti cînd s'o înecăji... pe inamic.

Fig. 36. Iosif Iser, *Căpitanul Miron Costin și generalul Petre Vasiliu-Năsturel*, *Furnica*, nr. 28, 27 martie 1905, p. 4.



Generalul *Lahovari Jaques*... spintecătorul de cărți de joc.

Fig. 37. Iosif Iser, *Generalul Jaques Lahovary*, *Furnica*, nr. 28, 27 martie 1905, p. 9.



FORȚA PUBLICĂ!

Kneaz Moruzi, prefectul poliției Capitalei.

Fig. 38. Iosif Iser, „Cneazul” Dimitrie Moruzi, *Furnica*, nr. 35, 5 iunie 1905, p. 1.

CHESTIA UNEI SUCCESIUNI

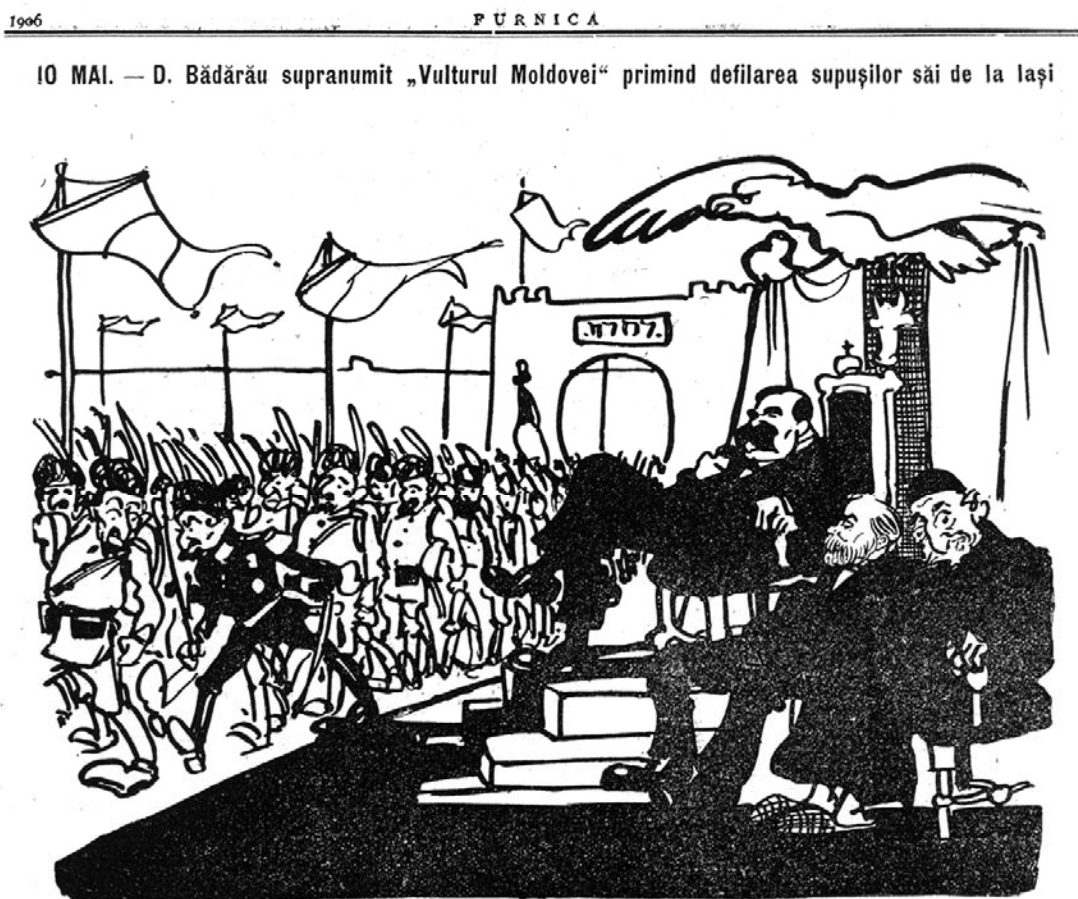


«... N'are nici inteligență necesară și mai ales îi lipsește voința, lăsând la o parte în-
fățișarea care îi este cu totul defavorabilă».
(Ziarul *Adevărul*, Marți 28 Februarie 1906. Articolul:
Abdicarea Regelui Carol.)

Fig. 39. Ary Murnu, *Chestia unei succesiuni*, *Furnica*, nr. 98, 1906, p. 3.

Chestiunile militare sau în legătură cu viața în armată continuă să aibă rubrici separate în *Furnica*, intitulate: „D'ale Milităriei” sau D'ale Armatei” în care sunt ironizate comportamentul, moravurile și relațiile militarilor cu lumea civilă.

În spiritul epocii, este uneori ironizată lipsa spiritului ostășesc al evreilor aflați sub drapel. În caricatura intitulată „10 MAI – D. Bădărău, supranumit „Vulturul Moldovei”, primind defilarea supușilor săi de la Iași”, este înfățișat Alexandru A. Bădărău, fruntaș al Partidului conservator, fost primar al capitalei Moldovei, care stând tolănit într-un fotoliu, urmărește defilarea dezordonată a unei unități de soldați cu nasuri corioate și urechi clăpăuge, comandați de un ofițer de aceeași etnie, cu sabia scoasă: – *Stâng, drept!... Stâng, drept!... Moi, Ițic Șloim!... N-auzi că-ți zic să te uiți la Budurou!*⁹⁷ (Fig. 40).



— Stîng' drept!... stîng' drept!... Moi, Ițic Șloim!... n'auzi că-ți zic să te uiți la Budurou!

Fig. 40. Ary Murnu, 10 Mai 1906 la Iași, *Furnica*, nr. 87, 1906, p. 3.

Unele din caricaturi erau inspirate din situații reale cum ar fi desenul lui Ary Murnu care povestea întâmplarea petrecută cu ocazia examenului de grad de la Craiova, desfășurat în martie 1913, în prezența principelui moștenitor Ferdinand. Caricatura, intitulată *Era într-o vineri* are două secvențe: în prima, principele, acompaniat de generali, între care recunoaștem pe Hârjeu și Averescu privește prin binoclu cum un ofițer fuge spre un closet. „– D-le Hârjeu, unde a șters-o colonelul acela? Ia trimete să-l cheme încoa!”; în secvența următoare, principele discută cu colonelul care se ține de burtă: „– D-le colonel, de ce ați părăsit postul? – Alteță, tocmai din cauza... pardon... a postului!”⁹⁸ (Fig. 41).

⁹⁷ *Furnica*, nr. 87/1906, p. 3. Alexandru Bădărău a fost portretizat și de Nicolae Petrescu-Găină în albumul *Contemporani*, apărut în 1898.

⁹⁸ *Furnica*, nr. 28, 14 martie 1913, p. 6.



Fig. 41. Ary Murnu, *Era într-o vineri*, *Furnica*, nr. 28, 14 martie 1913, p. 6.

Într-o altă caricatură al cărei autor era tot Ary Murnu sunt înfățișați câțiva soldați de diferite arme, care suflă cu putere în goarne, în prezența principelui Ferdinand, comandantul armatei de operații în timpul „Campaniei contra Bulgarilor” din 1913: „Generalisimul Armatei: — Ho, măi că v-am auzit și o să-i spui lui Onkăl să vă satisfacă. Țăranii: — Bine că dete Dumnezeu să găsim și noi o pereche de urechi care să ne audă!”⁹⁹ (Fig. 42). Ironia, subtilă, este legată de urechile mari ale viitorului rege.

Francisc Șirato (1877-1953) publică în *Furnica* caricaturi cu un desen lejer, stilizat, care surprinde esențialul mesajului comic, executat în peniță, cu accente în laviu. În caricatura intitulată *Războiul în „șamburu separé”* este înfățișat un domn venerabil care-i arată unui june ofițer de artilerie cum funcționează un tun improvizat dintr-o sticlă de șampanie „Montebello”, instalată pe un cărucior cu două roți, care își proiectează dopul în corsetul unei demoazele întinsă pe un divan: „— Gogeamite căpitan tânăr de artilerie și nu isbutești să cucerești pe Mița Jemanfiș! Și eu, un biet țivil bătrân, am atins-o imediat la coarda simțitoare cu tunul ăsta de tragere repede... la măsea!”¹⁰⁰ (Fig. 43).

⁹⁹ *Furnica*, nr. 28, 13 martie 1914, p. 7.

¹⁰⁰ *Furnica*, nr. 11, 15 noiembrie 1914, p. 8.

A TREIA STRIGARE :
Campania contra Bulgarilor

Generalismui Armatei.— Ho, măi
că v'am auzit și o să 'l spul lui
Onkăl să vă satisfacă!
Țăranii.— Bine că dete Dumnezeu
să găsim și noi o pereche de urechi
care să ne audă!

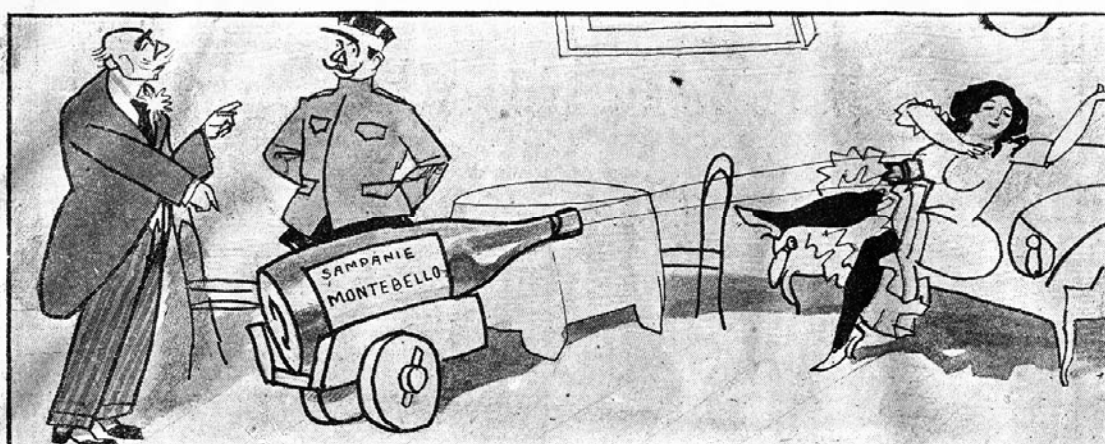


Fig. 42. Ary Murnu, *A treia strigare*, *Furnica*, nr. 28, 13 martie 1914, p. 7.

8

FURNICA

Războiul în „șambru separè“



— Gogeamite căpitan tânăr de artilerie și nu isbutiși să cucerești pe Mița Jemanfiș! Și eu, un biet țivil bătrân, am atins'o imediat la coarda simțitoare cu tunul ăsta de tragere repede... la masea!

Desen de F. Șirato

Fig. 43. Francisc Șirato, *Războiul în „șambru separè“*, *Furnica*, nr. 11, 15 noiembrie 1914, p. 8.

În cei peste 50 de ani trecuți de la apariția, în 1859, a primelor caricaturi, desenul umoristic românesc a cunoscut o evoluție și o maturizare continuă impunându-se în deceniile premergătoare Primului Război Mondial ca gen artistic de sine stătător, prin creația unor artiști tineri, Constantin Jiquidi, Ary Murnu, Nicoale Mantu, Nicolae Petrescu-Găină și mai ales Iosif Iser, Francisc Șirato, Camil Ressu, care au abordat acest gen fără prejudecăți, impunându-și propriul stil, în concordanță cu nivelul atins de presa umoristică pe plan internațional. În acest context, armata, ca instituție importantă a statului, a constituit un subiect interesant pentru presa umoristică, atât din punct de vedere al implicării politice a unor militari, a evoluției situației internaționale, cât și ca o reflectare a moravurilor, caracterelor, defectelor existente în cadrul universului ostășesc sau al interacționării acestuia cu lumea civilă.

GRAPHIC WARRIORS

International War Cartoonists, 1792–1945

by MARK BRYANT

Abstract

Over the past three centuries satirical artists have often been overlooked in the histories of international conflicts. At best their images have been used to decorate the pages of scholarly treatises but even then their names have frequently been omitted and very little information has been given about their lives. This brief survey highlights some of the greatest international cartoonists and caricaturists working from the time of the Napoleonic Wars until the end of the Second World War. More than 70 artists are mentioned from 15 countries, including Australia, France, the Czech Republic, Germany, Holland, New Zealand, Poland, Romania, Russia, the UK and the USA.

Keywords: war, cartoon, caricature, international, satire.

In 1805, Napoleon Bonaparte, stung by constant personal attacks from British cartoonists, wrote to Joseph Fouché, his Minister of Police: “Have caricatures made: An Englishman, purse in hand, entreating the various Powers to take his money, &c... The immense attention which the English direct to gaining time by false news shows the extreme importance of this work”.¹

Similar opinions by other military and political leaders have been expressed about other wartime cartoonists and caricaturists over the past three centuries, yet satirical artists (with some notable exceptions) have often been overlooked in the histories of international conflicts. At best their images have been used to enliven the pages of scholarly treatises but even then their names have frequently been omitted and very little information has usually been given about their lives.

The history of international war cartoons and caricature can be traced back at least to the graphic satirists of the 17th century but the first professional exponents only began to emerge in Europe during the wars that followed the French Revolution. The first and most important of these was James Gillray (1756–1815). The son of a former soldier, Gillray had first-hand experience of warfare himself as he was present as an artist in Flanders during the Duke of York's campaign in 1793. Though not the first to caricature Napoleon, Gillray was the creator of the image of him as the diminutive “Little Boney”, and his print “The Plumb Pudding in Danger” (26 February 1805), showing British Prime Minister William Pitt and Napoleon carving up the globe, is one of the most famous political cartoons of all time. Another cartoon of success was *The Hand-Writing upon the Wall*, alluding to the Old Testament story of Belshazzar's Feast and indicating that Bonaparte's time is up (Fig. 1).

Technically speaking, these are not cartoons but caricatures (from the Italian, *caricare*, to overburden or exaggerate), a style of drawing that can trace its origins to Ancient Egypt. The word “cartoon” (from another Italian word, *cartone*, a sheet of paper or card) was originally applied to designs or templates for tapestries, mosaics or fresco paintings. Its more widely used modern sense dates from 1843 and derives from a *Punch* spoof by John Leech (1817–64) of a competition for pictures to decorate the walls of the new Houses of Parliament in London. Entries in the form of classical-style cartoon designs were exhibited in Westminster Hall and Leech attacked this as a waste of public money at a time when Londoners were starving. His drawing “Cartoon No. 1: Substance and Shadow” (15 July 1843) showed ragged and disabled figures viewing the exhibition. Further “Cartoons” on social problems appeared over the following weeks and eventually the regular full-page topical drawing became known as “The Cartoon” (and its artist as “The Cartoonist”). By association the word gradually came to be applied to comic or satirical drawings generally.

¹ Quoted J.H. Rose, Introduction to A.M. Broadley, *Napoleon in Caricature* (1911), i, pp. xxxii f.

Another significant caricaturist who emerged in Britain during the Napoleonic Wars was George Cruikshank (1792-1878) (Fig. 2). Indeed, his first published print was actually a war cartoon, “Boney Beating Mack and Nelson Giving Him a Whack!!” (19 November 1805). It appeared when he was only 13 years old and featured the Austrian General Mack surrendering to Napoleon and Admiral Nelson presenting Britannia with the remains of the combined French and Spanish navies after the Battle of Trafalgar. The Irish cartoonist William O’Keefe produced a notable cartoon in 1796, “Prepared for a French Invasion”, on which British Prime Minister William Pitt and King George III, are seen preparing to fend off a boatload of French devils (Fig. 3).

Thomas Rowlandson (1756-1827), meanwhile, not only produced some powerful political prints, such as “The Two Kings of Terror” (November 1813) and “The Corsican and His Bloodhounds at the Window of the Tuileries Looking Over Paris” (16 April 1815) – both featuring Napoleon and the figure of Death – but also created the first ever war cartoon character, Johnny Newcome, a newly commissioned British officer serving in the Peninsular War.

French caricaturists of this period tended to remain anonymous because of strict censorship laws, as did artists in countries such as Spain, Portugal and Italy which were then ruled by the French Empire. A similar situation existed in Russia and it was not until Napoleon’s fateful campaign of 1812 that a long ban on caricature was lifted, and Ivan Terebenev (1780-1815) and others began to produce satirical prints, some of which were copied or adapted in Britain by Cruikshank and Rowlandson.

There were also very few German war cartoons before the French were defeated at Leipzig in 1813, after which Johann Gottfried Schadow (1764-1850) and others produced some powerful images. Notable among these was “The Triumph of the Year 1813” (January 1814) by Johann Michael Voltz (1784-1858), which featured Napoleon’s head composed entirely of dead bodies. It allegedly sold 20,000 copies in a single week, was reproduced and/or adapted overseas, appeared on pottery designs and is even referred to in *The Trumpet Major* (1882), Thomas Hardy’s novel of the Napoleonic Wars².

In the 19th century prints began to be replaced with satirical magazines. *Punch* was launched in 1841 and the first major conflict covered by its artists was the Crimean War. One of its most famous cartoons from this period was John Leech’s “General Février Turned Traitor” (Fig. 4) (10 March 1855), commenting on the death of Tsar Nicholas I of Russia. Another *Punch* artist, John Tenniel (1820-1914) – the first cartoonist ever to be knighted and later famous as the illustrator of Lewis Carroll’s “Alice” books – made his reputation during the Indian Mutiny with “The British Lion’s Vengeance on the Bengal Tiger” (*Punch*, 22 August 1857), which was later reproduced as a popular print. Tenniel also drew some poignant anti-Union cartoons during the American Civil War, while the North’s main supporter was Thomas Nast (1840-1902) of *Harper’s Weekly*. Lincoln himself even described Nast as “our best recruiting sergeant... his emblematic cartoons have never failed to arouse enthusiasm and patriotism”.³

The Franco-Prussian War of 1870-71, and the subsequent short-lived Commune, took place during the heyday of some of France’s greatest satirical artists. Amongst these were Honoré Daumier (1808-79) whose pre-war “The European Balance of Power” (*Le Charivari*, 3 April 1867) was described by the art historian Ernest Gombrich as a “masterpiece”. Others included Cham (Amedée de Noé, 1819-79) and Alfred Le Petit (1841-1909). Faustin (Faustin Betbeder, 1847-after 1914) also produced some particularly gruesome drawings such as “The Blood Harvest of 1870” (1871) (Fig. 5), featuring a skeletal figure attempting to cover itself with newly harvested bloody grapes.

Britain’s colonial wars in Africa, Afghanistan and elsewhere at the end of the 19th century were not only covered by the more familiar *Punch* cartoonists but also by other weekly magazine artists such as Gordon Thomson of *Fun*, (Fig. 6) William Boucher of *Judy*, John Proctor of *Moonshine* and others. (Bound volumes of many of these magazines, as well as a complete set of *Punch*, can be found in the open-access stacks of the London Library.) However, it was not until the Boer War (1899-1902) that staff cartoonists on daily newspapers began to appear, notable artists in Britain including J.M. Staniforth (*Western Mail*) and Francis Carruthers Gould (*Westminster Gazette*).

The Boer War also attracted significant attention from a wide spectrum of international graphic satirists, and those working for the European press (especially in Holland, France and Germany) were highly critical of Britain’s actions. Particularly savage in their attacks were the Frenchmen Charles Léandre and Caran D’Ache, the Dutchman Johan Braakensiek and the artists of German magazines such as *Simplicissimus* and *Kladderadatsch*.

² Thomas Hardy, *The Trumpet-Major*, Papermac edition (1971), p. 217.

³ Albert Bigelow Paine, *Th. Nast: His Period And His Pictures*, The MacMillan Company (1904), p. 69.



Fig. 1. **The Hand Writing Upon the Wall**, James Gillray, 24 August 1803.



Fig. 2. **Snuffing Out Boney!**, George Cruikshank, 1 May 1814.

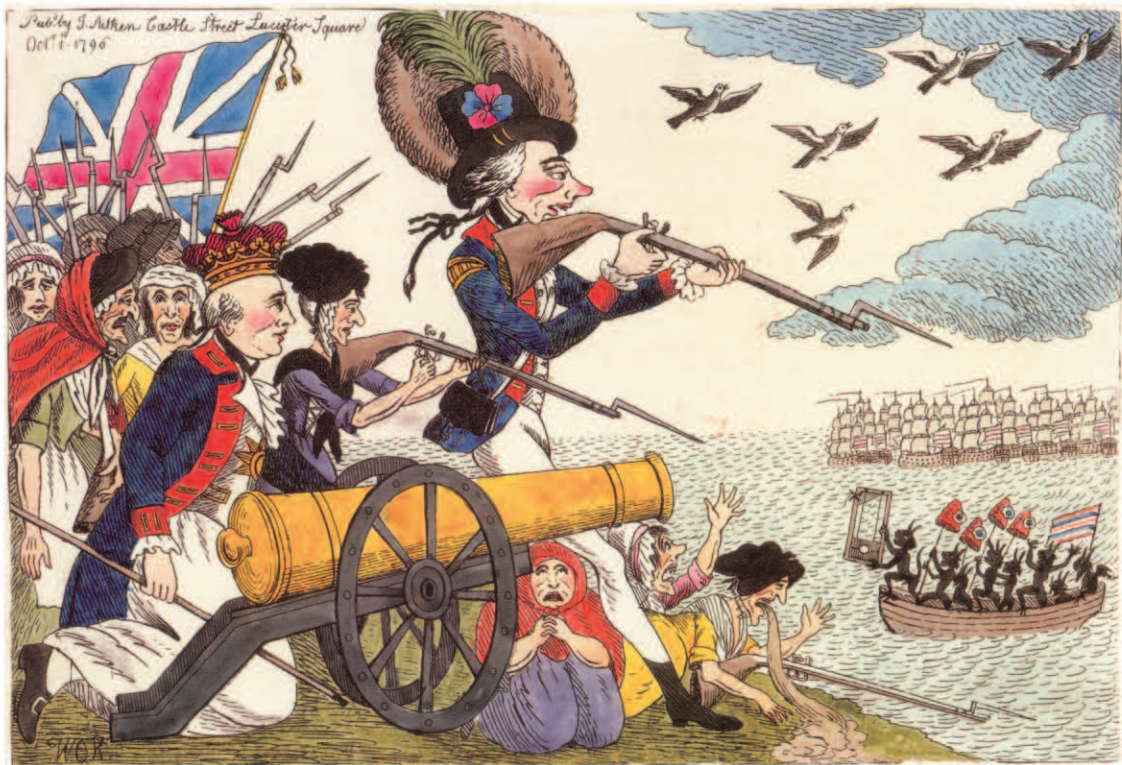


Fig. 3. **Prepared for a French Invasion**, William O'Keefe, 1 October 1796.



Fig. 4. **'General Février' Turned Traitor**, John Leech, *Punch*, 10 March 1855.

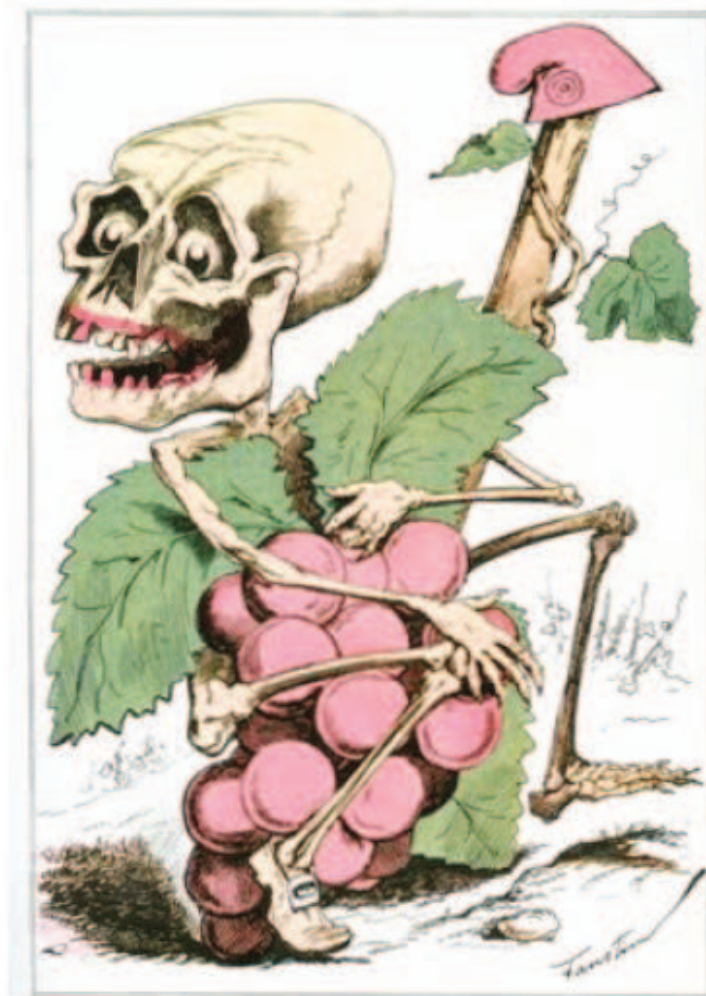


Fig. 5. The Blood Harvest of 1870, Faustin Betbeder, 1871.



Fig. 6. Taming the Crocodile, Gordon Thomson, *Punch*, 26 July 1882.



Fig. 7. Shameless Albion, Jean Veber, *L'Assiette au Beurre*, 28 September 1901.



Fig. 8. The Path of Glory, E.J. Sullivan, from *The Kaiser's Garland* (1915).

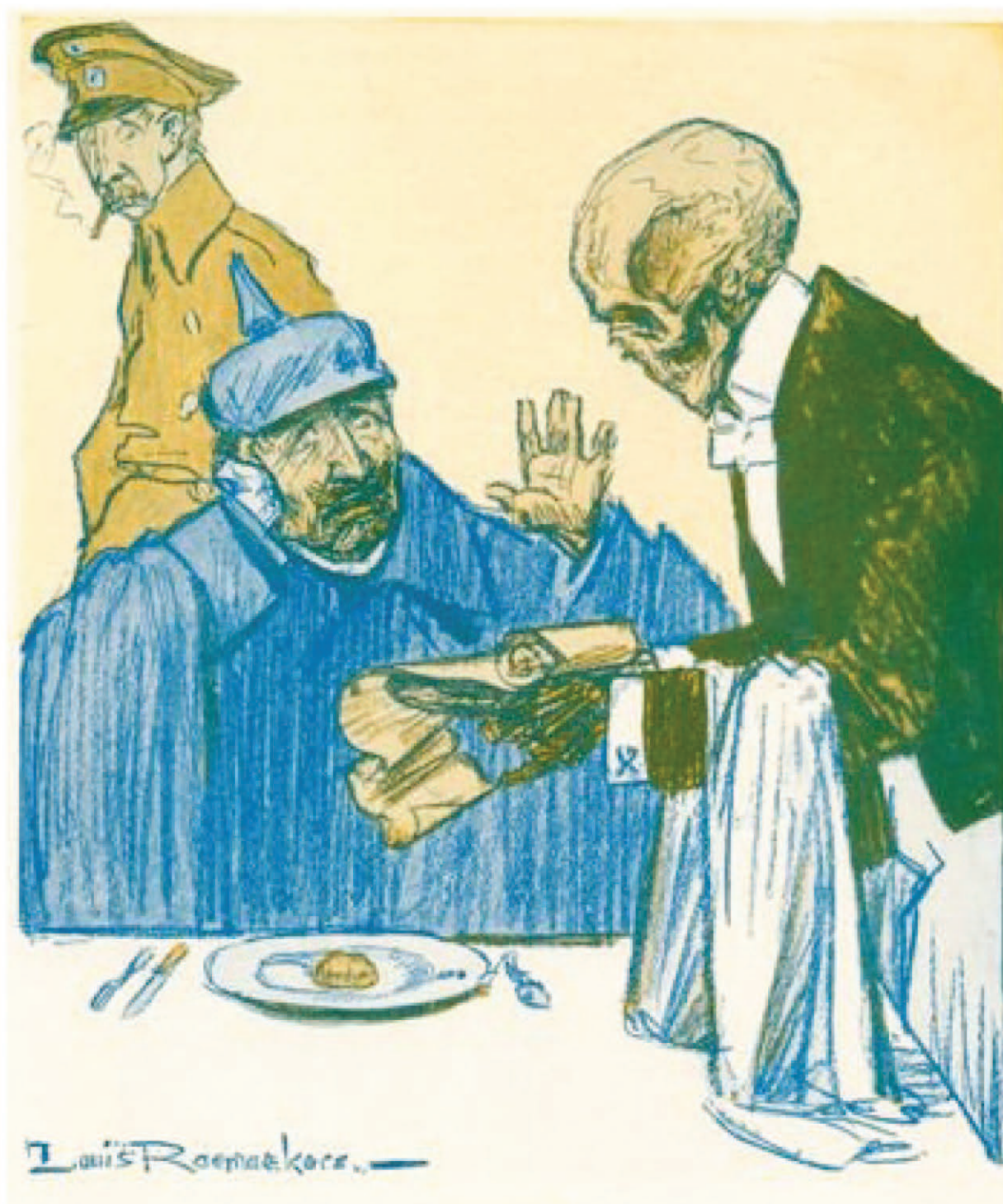


Fig. 9. **The Bill**, Louis Raemaekers, 1918.



Fig. 10. It is true, my Kaiser, that at Anvers, the Belgian soldiers cut the dams and flooded you?
 — Uncle Franz, it was horrible: look, even now, I feel my feet are wet, Ary Murnu, *Furnica*, 21 October, nr. 8, an XI.



Fig. 11. What is an 'Aryan'? He is Handsome as Goebbels, Boris Efimov, 1941.

One of the most virulent anti-British artists of the war was Jean Veber (1864-1928) of *L'Assiette au Beurre*. His drawing "L'Impudique Albion" (Fig. 7) ("Shameless Albion", 28 September 1901), featuring the face of King Edward VII imprinted on the naked bottom of Britannia, led to the magazine being banned by the French government.

World War I saw a resurgence in gruesome "hate" cartoons, drawn in particular by Britain's Edmund Sullivan (1869-1933) (Fig. 8), the Australian Will Dyson (1880-1938) and the Dutchman Louis Raemaekers (1869-1956). Indeed, Raemaekers' drawings were so inflammatory that he was put on trial for endangering his country's neutrality. Later, when the German government offered a reward for his capture, dead or alive, he fled to London. Here his work so impressed Prime Minister Lloyd George that he persuaded him to go to the USA in an effort to enlist American help in the war (Fig. 9).

Other powerful cartoonists of the First World War included the Frenchmen Abel Faivre and Jean-Louis Forain, the Italians Giuseppe Scalarini and Golia (Eugenio Colmo), the German Gustav Brandt, the Romanian Ary Murnu (Fig. 10), the Mexican Ernesto Cabral, the Portuguese Tomas Leal da Camara, the Polish Georges D'Ostoya, the Spanish Picarol (Josep Ferrer), the New Zealander Blo (William Blomfield), the Dutchman Albert Hahn, and Luther Bradley of the USA, amongst many others.

On the lighter side, it was also during the Great War that H.M. Bateman (1887-1970) and William Heath Robinson (1872-1944) had considerable success (the phrase 'Heath Robinson contraption' entered the *Oxford English Dictionary* in 1917). Cartoon poster artists also played a significant part. These included two published in 1914: "Kitchener Wants You" by Alfred Leete (1882-1933), later adapted by James Montgomery Flagg in the USA (with Uncle Sam replacing Lord Kitchener); and "Arf a Mo", "Kaiser" (featuring a grinning Cockney soldier lighting his pipe before engaging the enemy) by Bert Thomas, who was awarded an MBE for his wartime drawings.

The following year "Old Bill" Busby, the long-suffering Tommy character created by Bruce Bairnsfather (1887-1959), first appeared in the *Bystander* magazine. Though criticised in Parliament as "these vulgar caricatures of our heroes" Bairnsfather's drawings were popular with the troops and his "One of Our Minor Wars" (Well, if you knows of a better "ole, go to it!", 24 November 1915), is one of the most famous war cartoons of all time.

Cartoons about the lot of the ordinary soldier, sailor or airman continued to be popular in World War II. In the USA these included those featuring Willie and Joe by Bill Mauldin (1921-2003). Like Bairnsfather's earlier creations, Mauldin's characters were criticised by the authorities (General Patton said they looked like "goddamn bums") but were well received by the "dog-face" troops on the frontline. Mauldin was even awarded a Pulitzer Prize. It was the first time that the award had been made for work on a military paper and he was then (aged 23) its youngest ever winner.

Back in Britain, the walrus-moustached military buffoon "Colonel Blimp" also caused problems with authority and Winston Churchill himself tried to ban the 1943 film *The Life and Death of Colonel Blimp* (which was loosely based on the character) saying it was "detrimental to the morale of the army". However, Churchill was not against cartoons. In an essay published in 1932 he said that they were "a very good way of learning history"⁴ and during the war he even presented an MBE to the Welsh cartoonist JON (William John Philpin Jones, 1913-92) for his "The Two Types" series about a pair of Eighth Army "Desert Rat" officers. Field Marshal Earl Alexander of Tunis added that "They deserve to be remembered and honoured"⁵ and General Sir Bernard Freyberg VC even went so far as to say they were worth "a division of troops".⁶

In Britain some of the best known humorous wartime artists included "Paul Crum" (Roger Pettiward) and Ian Fenwick (both of whom were killed in action), Pont (Graham Laidler), Nicolas Bentley, Joe Lee, David Langdon and Frank Reynolds. It was also Fougasse (Kenneth Bird) who created the "Careless Talk Costs Lives" wartime poster series and Osbert Lancaster who drew single-column topical "Pocket Cartoons" for the *Daily Express* – so-called because, like pocket battleships, they packed a punch despite their size.

World War II also produced some poignant political cartoons. Amongst the foremost Allied artists of this period were the double Pulitzer Prize-winning Americans Daniel Fitzpatrick (1891-1969) and Vaughn Shoemaker (1902-91), the Dutchman Leo Jordaen (1885-1980), the Australian Mick Armstrong (1903-78), the Polish-born Arthur Szyk (1894-1951), and the Czechs Stephen Roth and Adolf Hoffmeister. In addition

⁴ Winston Churchill, *Cartoons and Cartoonists in Thoughts and Adventures* (1932).

⁵ Field Marshal Earl Alexander of Tunis, quoted in W.J. Philpin Jones (ed.), *JON's Complete Two Types* (1991), p. 7.

⁶ General Sir Bernard Freyberg VC, quoted in W.J. Philpin Jones, *op. cit.*, p. 29.

posters and books featuring cartoons by the Soviet Union's Boris Efimov (1900-2008) (Fig. 11), the Kukryniksi group and others were distributed in the UK and elsewhere to support the Soviet War Relief Fund.

Those working for British newspapers included George Whitelaw of the *Daily Herald*, Clive Upton of the *Daily Sketch*, Sidney Strube of the *Daily Express*, the German-born Hungarian Vicky (Victor Weisz) of the *News Chronicle* and Leslie Illingworth of the *Daily Mail* (some of whose drawings were found in Hitler's bunker in Berlin after the war, date-stamped and catalogued by Joseph Goebbels).

Another notable wartime British cartoonist was Philip Zec of the *Daily Mirror*. His drawing, "The Price of Petrol Has Been Increased by One Penny – Official" (5 March 1942), depicting a torpedoed sailor clinging to a raft, was seen by the Government as subversive, unpatriotic and "Worthy of Goebbels at his best" (Herbert Morrison, then Home Secretary)⁷ and for a time the *Mirror* was under threat of closure.

All these artists allegedly featured on the Gestapo's "black list" (of those to be executed if the Nazis invaded Britain) but perhaps the most prominent was the New Zealand-born David Low of the *Evening Standard* (who had also created "Colonel Blimp"). A left-winger working for a right-wing paper, his powerful black-and-white cartoons were drawn with a brush and indian ink in a fluid technique that was reminiscent of Japanese artists. The result was some of the most memorable cartoons of the war, especially "Rendez-vous" (1939) and the 1940 classics: "The Harmony Boys", "All Behind You, Winston" and "Very Well, Alone".

David Low's wartime editor on the *Standard* was Michael Foot, the future leader of the Labour Party. Born nearly 150 years after Napoleon, he would certainly have agreed with the French Emperor's comment on the "extreme importance" of the work of cartoonists, both in wartime and peace, and even listed Will Dyson as one of his "true prophets". The opening paragraph of his essay on Dyson in *Loyalists and Loners* (1986) sums up the impact of all the thousands of other international graphic warriors of the past three centuries: "Nothing to touch the glory of the great cartoonists! They catch the spirit of the age and then leave their own imprint on it: they create political heroes and villains in their own image; they teach the historians their trade..."⁸

It is a viewpoint to which I readily subscribe, especially when it comes to wartime cartoonists and caricaturists. These are not unknown soldiers. Their names should not be forgotten.

⁷ Herbert Morrison, quoted in Cecil Thomas (Editor of *Daily Mirror*), letter to E.F. Herbert, 21 April 1942, reproduced in Hugh Cudlipp, *Publish and Be Damned! The Astonishing Story of the Daily Mirror (1953)*, p. 180.

⁸ Michael Foot, *The Cartoonist Will Dyson*, in *Loyalists and Loners* (1986).

FIGURA LUI VLAD ȚEPEȘ ÎN OPERA LUI THEODOR AMAN

de GHEORGHE VIDA

Résumé

L'étude se propose d'analyser la peinture d'histoire de Théodore Aman (1831-1891) du point de vue de la stylistique de l'historisme, comme courant artistique issu vers le milieu du XIX^e siècle. La recherche se focalise sur les travaux d'Aman concernant la figure emblématique du prince Vlad l'Empaleur, personnage clef de l'histoire médiévale roumaine. Le peintre suit de près l'évolution de l'historisme européen, allant de l'improvisation fantaisiste du style troubadour jusqu'à la démarche de type archéologique de Thomas Couture dans Les Romains de la Décadence. Chez l'artiste roumain cette archéologie devint l'occasion d'une analyse picturale de source réaliste.

Keywords: history painting, historicism, "style troubadour", Vlad the Empaler, realism.

În pictura lui Theodor Aman (1831-1891)¹ interesul pentru istoria națională a fost constant. Compozițiile sale istorice sau de gen abordează modalități de reconstituire, ce se înscriu în sfera a ceea ce definim azi drept istorism, un fenomen complex și multistratificat stilistic². Aceste elemente de tip istorist nu sunt exterioare viziunii sale, ci fac parte din substanța ei intimă.

Studiind în țară cu Carol Wallenstein și Constantin Lecca, artiști puternic marcați de istorismul de factură romantic-academistă, apoi la Paris cu Michel-Martin Drolling (cunoscut pictor de subiecte istorice și bataist) și François-Edouard Picot, foști elevi ai lui David, Aman nu putea rămâne străin de aceste tendințe dominante în epoca formației sale. Artist erudit, în timpul perioadei pariziene (1848?-1858) a studiat cu pasiune la Bibliothèque Nationale, pe urmele lui Bălcescu și Barbu Iscovescu, prietenul și colegul său din atelierul lui Drolling și Picot. Aici realizează portrete de principii români, portrete pe care le-a utilizat apoi (în maniera citatelor istoriste) în picturi, desene și gravuri. Aman a fost însuflețit în aceste cercetări de un autentic spirit patriotic, propriu și altor oameni de cultură români, în consens cu declarațiile lui Odobescu din „Viitorul artelor în România”: „Cred că pictura cea mare va fi pictura istorică, astfel alcătuită ca fiecare să poată participa la înțelesul ei, pictură care, aducând aminte de gloriile trecute, să insuflă putere și credința pentru viitor.”³

Concepția lui Aman despre pictura istorică o putem desluși, spre pildă, dintr-un memoriu pe care l-a adresat Camerei Deputaților în 1861, în vederea obținerii unui teren destinat unui atelier de pictură și sculptură: „Toate societățile ce s-au reformat au înțeles că unul din fundamentele principale ale înaintării morale sunt frumoasele arte și că ele nu sunt numai necesare, dar indispensabile ca să contribuie la dezvoltarea facultăților morale și la înălțarea simțămintelor de mărire, glorie și de patriotism. [...] Dintre toate artele pictura și sculptura m-au atras mai mult, pictura mai cu osebire, ca mobilul cel mai puternic al

¹ Pentru Theodor Aman vezi: Radu Bogdan, *Theodor Aman*, București, f.a. [1955]; *Centenar Theodor Aman*, București 1991, Mariana Vida, *Theodor Aman gravor*, București, 1993; Adrian-Silvan Ionescu, *Modernitatea lui Aman*, în SCIA. Artă plastică, serie nouă, Tomul 1(45) 2011, p. 97-139.

² Pentru problematica generală a istorismului vezi: *Historismus und bildende Kunst. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts I*, München, 1965; Wolfgang Götz, *Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes*, în *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. XXIV, 1970, p. 196-212; Günther Hess, *Allegorie und Historismus. Zum Bildgedächtnis des späten 19 Jahrhunderts*, în *Verbum et signum. Friederich Ohly zum 60 Geburtstag*, vol. I, München 1974; *Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, sub red. Karl-Heinz Klingeburg, Leipzig, 1985, ca și recent catalogul marii expoziții de la Viena consacrată istorismului: *Der Traum vom Glück. Der Kunst des Historismus in Europa* [Catalog de Hermann Fillitz], Künstlerhaus, Wien, 13.09.1996-06.01.1997; Gheorghe Vida, *Istorismul și pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Câteva repere*, în *Artă românească. Artă europeană. Centenar Virgil Vătășianu*, Oradea, 2002, p. 323-329.

³ Alexandru Odobescu, *Viitorul artelor în România*, în *Opere*, volumul I. Text critic și variante de G. Pienescu, București, 1965, p. 125-143.

înălțării cugetelor și al dezvoltării simțămintelor de mărire și de naționalitate. Ea pune istoria în acțiune, conservă patriei portretele oamenilor mari, care s-au devuat pentru dânsa și au ilustrat-o, dă scrierilor un corp și o culoare și le împodobește cu inspirațiunile imaginațiunii pictorului care, fiind artist, e totodată poet și creator.”⁴ Găsim aici o adevărată artă poetică clar articulată, ce vine în sprijinul investigării concepțiilor istoriste, în gândirea formativă a lui Aman.



Th. Aman, *Vlad Țepeș și solii turci* [1862-1863], Ulei pe pânză, semnat dr. jos. 1,085 x 1,420 m, MNAR.

Vom urmări acum, ca un segment din succesiunea desfășurării de episoade din istoria națională, modul în care s-au încorporat în imagine, într-un interval mare de timp, nu atât figura, chipul lui Vlad Țepeș, în opera lui Theodor Aman, ci mai curând unele dintre faptele sale, cu valoare exemplară, ce au căpătat statut de legendă, la care s-a oprit artistul, așa cum le-a putut cunoaște la nivelul timpului său.

Astfel, într-una din lucrările sale de tinerețe, apare pentru prima oară figura voievodului. Este vorba de *Vlad Țepeș și solii turci*⁵, pictură extrem de populară, intrată de mult în manualele de școală, având un caracter puternic evocator, superior didactic. Nu știm exact care este momentul istoric surprins aici de artist. Este cunoscut faptul ca în noiembrie-decembrie 1491 Vlad Țepeș a dejucat planurile unor soli turci (Hamza Bey și diacul Cathavolinos) care voiau să-l captureze. A urmat cumplita pedeapsă a tragerii lor în țeapă, împreună cu însoțitorii⁶. Chipul și îmbrăcămintea domnitorului, ca și cele ale sfetnicilor săi, sunt rodul imaginației, fiind evident defazate cronologic și occidentalizate. În acea epocă nu erau cunoscute nici portretul de la Castelul Ambras din Tirol și nici xilografurile din povestirile germane despre Dracula. În

⁴ Apud Radu Bogdan, *op. cit.*, p. 37.

⁵ *Vlad Țepeș și solii turci*, ulei pe pânză, semnat dr. jos, nedatat [1862-1863], 1,085 x 1,420 m, MNAR, Galeria de artă românească modernă.

⁶ Vezi Radu Ștefan Ciobanu, *Pe urmele lui Vlad Țepeș*, București, 1979, p. 300.

schimb, costumele turcești sunt minuțios reconstituite, aici resimțindu-se vâna sa de încercat orientalist, care nu percepe doar pitorescul de fațadă, ci venea din interiorul acestui mediu misterios și exotic.

Arhitectura este una a Evului mediu târziu, cu elemente de Renaștere și clasiciste, amintind nu întâmplător de interiorul casei lui Aman, aflată atunci în stadiul de proiect, care va fi înzestrată cu o ambianță istorică de excepție. Chipurile sunt acut individualizate, calmul aparent al voievodului se opune gesticulației interogatorii ale celor doi turci și desfășurării ritmate a personajelor secundare din fundal. Printre aceștia îl distingem pe însuși Theodor Aman, în stânga extremă a tabloului, în rol de *raisonneur* lucid al dramei. Artistul se situează aici într-o tradiție ilustră a iconografiei artistice europene. Este suficient să-l amintim pe Rafael care apare în *Școala din Atena* sau pe Albrecht Dürer, care se plimbă nestingherit ca *raisonneur* al istoriei împreună cu prietenul său Wilibald Pirckheimer, în mijlocul propriului tablou (*Martiriul celor zece mii de creștini*) aflat azi la Kunsthistorisches Museum din Viena. Este probabilă, în cazul lui Aman, prezența altor cunoscuți sau rude. În întregul său, lucrarea se poate încadra prin scenografia ei ingenioasă și rafinamentul impostării personajelor, dacă urmărim tipologia istorismului stabilită de Nikolaus Pevsner⁷, într-o direcție definită prin caracterul asociativ și evocativ.

Deși nu se distinge prin exactitatea reconstituirii arheologice a unor epoci și stiluri revoluate, o anume influență a operei pictorului belgian Henri Leys (1815-1869), de care îl apropia și activitatea de litograf a lui Adolphe Mouilleron, care a executat litografiile după lucrările ambilor artiști, nu poate fi negată. O posibilă vizită în Belgia, însoțit de fostul său coleg Alfred Stevens, pare destul de probabilă, rămânând a fi demonstrată documentar. Henri Leys, așa cum reiese din catalogul expoziției sale retrospective de la Anvers, unde au figurat și lucrări ale prietenului său Alfred Stevens⁸, este maestrul unor reconstituiri extrem de amănunțite ale unor prestigioase epoci artistice. De exemplu, *Vizita lui Albrecht Dürer la Antwerpen în 1520* datând din 1855, sau *Atelierul lui Frans Floris*, datând din 1868, sunt remarcabile prin eforturile lui Leys, orientate spre exactitatea documentară a costumelor și asimilarea stilurilor artiștilor readuși în memoria contemporanilor (goticul târziu și Renașterea germană, pictura flamandă a secolului al XVII-lea etc.). Afinitățile dintre cei doi artiști țin de domeniul regiei compoziționale și cel al pregnanței caracterologice a personajelor.

De asemenea, mai merită amintită, tot din registrul influențelor de natură stilistică, o anume componentă trubadur (această variantă a paseismului din pictura romantică franceză) care i-a marcat pentru scurt timp printre alții și pe un Ingres și îndeosebi pe Paul Delaroche (idolul unor generații întregi de artiști din toată Europa), fiind un stil intermediar, așa cum spunea Henri Focillon, între „istorie și gen”⁹. Un stil sec și vitros cu puține reușite în zona picturalului, practicat la noi mai ales de Constantin Lecca, dar parțial, iată, și de tânărul Aman.

Pentru a urma o cronologie a lucrărilor închinat lui Vlad Țepeș, vom trece la cele câteva piese în care domnitorul nu este propriu-zis prezent, dar aura personalității sale se impune totuși, chiar și *in absentia*. Astfel, din 1866 datează *Bătălia cu facle a lui Vlad Țepeș*¹⁰, pretext pentru efecte luministice fulgurante, specifice unei cavalcade nocturne. O frumoasă acuarelă din 1867-1869, pe care urma s-o transpună în holul casei sale, poartă titlul: *Boierii prinși de Vlad Țepeș sunt duși la Poenari*¹¹. Episodul redat aici de Aman și care constituie preludiul mării compoziții *Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș*, operă capitală a picturii istorice românești, rămasă neterminată, are un temei real, relatat în Cronica Țării Românești: „Mai făcut-a un lucru cu orășenii din Târgoviște pentru o vină mare ce au fost făcută unui frate al Vladului Vodă. Când a fost ziua Paștelui, fiind toți oamenii la ospete, iar cei tineri la hore, așa, fără veste, pe toți i-au cuprins. Aici câți au fost oameni mari, pe toți i-au înțepat de au ocolit cu ei tot târgul, iar câți au fost tineri, cu nevestele lor și cu fete mari, așa cum au fost împodobiți de ziua Paștelui, pre toți i-au dus la Posada, de au tot lucrat la cetate, până s-au spart toate hainele de pe ei.”¹² Evenimentul s-a petrecut la 18 aprilie 1457, când au fost pedepsiți târgoviștenii care l-au ucis pe Mircea, fratele lui Vlad Țepeș, fiind obligați să lucreze la

⁷ Vezi Nikolaus Pevsner, *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. Versuch einer Frühgeschichte und Typologie der Historismus, in Historismus und bildende Kunst*, München, 1965, p. 13-24.

⁸ *Schilderkunst in België ten tijde van Henri Leys 1815-1869*, [Catalog], Muzeul Regal de Arte Frumoase, 28.09-16.11.1969.

⁹ Henri Focillon, *La peinture au dix-huitième siècle. Le retour à l'antique*, Paris, 1927, p. 182.

¹⁰ *Bătălia cu facle a lui Vlad Țepeș*, ulei pe pânză, semnat și datat jos în dreapta: „Theodor Aman 1866”; 0,520 x 1,015 m, Muzeul Theodor Aman, București.

¹¹ *Boierii prinși de Vlad Țepeș sunt duși la Poenari*, acuarelă pe hârtie, nesemnat, nedatat [1867-1869], sus pe marginea albă de mână lui Aman: „Convoiul de la cetatea Poienari; Vlad Țepeș”. MNAR, Cabinetul de desene și gravuri.

¹² Apud Radu Ștefan Ciobanu, *op. cit.*, p. 109.

refacerea cetății Poienari. Acuarela nu are nimic din atmosfera terifiantă presupusă de un asemenea act, pare mai degrabă o chermeză pașnică, ca în cortegiile de tip rococo din lucrările lui Watteau și Fragonard.

Marea compoziție amintită mai înainte¹³ este precedată de două schițe pregătitoare¹⁴, care demonstrează capacitatea artistului de a sugera prin liniile fugoase și capricioase, personaje prinse în mișcare în scene pline de grandoare, ce se vor regăsi la altă dimensiune în compoziția finală. Această pânză este de o însemnătate crucială în sinteza stilistică spre care năzuia Aman, întrucât, pe lângă subtilitatea și complexitatea decupajului compozițional, aici un rol esențial este jucat și de potențarea maselor cromatice prin juxtapunerea zonelor de culoare locală cu cele valorate.

S-a pus în legătură, de către istoricul american Albert Boime, această compoziție cu celebra pânză a lui Thomas Couture, *Decadența romanilor (Orgia)*¹⁵, aflată odinioară la Luvru, unde Aman a avut ocazia probabil s-o vadă. Într-adevăr, varietatea și dinamica distribuirii accentelor din grupurile savant relaționate se regăsește și la Aman, numai că efectul, care la Couture este moralizator-descriptiv, aici este tensionat, dramatic, extraordinar de vivace. Tipologii de un realism aspru, sesizant (de exemplu batrâna din stânga cu fetița) sunt focalizate dintr-un mare număr de personaje, caracterizate în rapid, parcurse parcă cinematografic. Se pot decela de asemeni ecouri îndepărtate din Veronese¹⁶, pe care Aman îl admira. Mai merită menționat fundalul, ce pare a fi desprins din Bucureștiul vremii lui Aman, arătând modul în care artistul compulsa varii surse vizuale.

Epoca lui Vlad Țepeș, care abundă de episoade dramatice, îi dă prilejul lui Theodor Aman să retrăiască patetic istoria, comunicând cu fervoare, exclusiv cu ajutorul penelului, ceva dintr-un zbucium sufletesc, bine ținut în frâu cu alte ocazii, care acum se manifestă rupând zăgazurile și opreliștile psihologice de orice fel.

¹³ *Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș*, nesemnat, nedatat [1886], 1,505 x 2,366 m, MNAR, Galeria de artă românească modernă.

¹⁴ Tuș cu penița pe hârtie, nesemnat, nedatat [1866], 0,107 x 0,169 și 0,105 x 0,168, BAR, Cabinetul de stampe.

¹⁵ Albert Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven and London, 1980, p. 162.

¹⁶ Pentru relația lui Aman cu opera lui Veronese, vezi și Mariana Vida, *Un desen de Theodor Aman după Battista del Moro*, în SCIA, AP, 1997, p. 71-73.

ART OR MORAL BOOSTING PROPAGANDA? PHOTOGRAPHY FROM THE ROMANIAN BATTLEFIELD DURING THE GREAT WAR

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Abstract

During World War I in 1916 Romania sided with the Allies and the General Army Staff included professional photographers in a newly established department providing official and propaganda images. That was known as *Serviciul Fotografic al Armatei* (The Army's Photographic Department). Head of this department was appointed Lieutenant Ion Oliva, a reservist who, in his civil capacity worked as an architect. Oliva carefully chose experienced photographers to include in his team. A wide range of subjects starting with portraits of Royalty were used extensively throughout the war for propaganda purposes. Many images captured King Ferdinand reviewing the troops or decorating the braves or Queen Marie caring for the wounded soldiers in a Red Cross apron. Other topics were offered by the front line: the crude images from the trenches, cannons and machine-guns in action, soldiers cleaning and greasing their weapons, troopers washing and sewing their rugged uniforms or eating their soup hidden on the bottom of the trench, young officers relaxing and reading or playing the violin. There were also the snapshots of German prisoners and heaps of German captured helmets and other trophies such as heavy guns and ammunition, destroyed railway stations, bombed towns or villages burnt to ashes. The suffering of the enemy, became in the logic of political warfare, equal uplifting as the heroic poses of our troops in action and key to moral boosting.

It was a team effort and it is difficult to state who did what, who was the specific author of any given picture. Some of the images made their way into published magazines and into illustrated newspapers due to their art potential. But many prints were sent out to various units to the frontline to raise the troops' moral as propaganda material, when propaganda was not yet a dirty word. Going through the archive today it is not so easy to dismiss as propaganda some of these prints. Acting as a buffer between the horrors of reality and the soldier's perception of the world, many of these images are more art than mere propaganda and would be difficult for any curator to draw a clear line.

Keywords: war photography, propaganda, art photography, The Great War, Ion Oliva

The era of picture taking as a specialized and niche domain that marked the dawn of photography in the 19th century – beginning with the Crimean War and ending with the Boer War – was long gone by 1900s. And the use of photography was to conquer the public domain and to enter the popular culture during the Great War. By now many officers and even privates had a camera in their kit and more importantly knew how to use it, not only for intelligence purposes but to photograph themselves in uniform or catch glimpses of places and people they came across during the long campaigns. In truth these were private images destined mainly for the family albums. And only later – many a times after the author was long gone and therefore without his acknowledgment and approval – such images got the chance to enter a public collection or illustrate a paper that documented and treasured the military past.

Apart from the occasional photo amateurs, each army had at least a professional unit commissioned to record and document their country at war. Their given mission was to assemble and build an image of WWI useful to the war effort and the moral boosting propaganda and also to document WWI for pure historic reasons.

Lately this valuable iconography – captured both by amateurs and professionals – caught the eye of the researchers and became the subject of various and sometimes extensive publications. Their common ground was to reveal – as objectively as possible – via the eye witness language of the photography, the dramatic reality of the Great War. In the second decade of the 20th century this war ravished for ever the quasi peaceful, opulent, cheerful and elegant society of the end of the 19th century, aptly labeled *La Belle Époque*. The old order as we used to know it vanished into thin air. Bodo von Dewitz, the reputed photography historian and former Director of Agfa Foto-Historama in Cologne, chose this subject for his Ph.D. thesis and later published the paper under the title: „*So wird bei uns der Krieg geführt!*” – *Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg*.¹

¹ Bodo von Dewitz, „*So wird bei uns der Krieg geführt!*” – *Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg*, Tudur-Studien, München, 1989.

In *Photographies de poilus. Soldats photographes au coeur de la Grande Guerre*², Frédéric Lacaille analyses in depth the snapshots taken on the battlefield and even attempts to organize and classify the different genres. Richard Holmes produces a whole catalogue dedicated to this subject, *The First World War in Photographs*.³ In *From the Front: The Story of War*⁴, a comprehensive study about war correspondents, Michael S. Sweeney dedicates a whole chapter to WWI imagery. Not to forget to mention Nick Yapp and his monumental *150 Years of Photo Journalism*⁵ where he allocates a fitted space to war photography covering this crucial moment of the contemporary history. In *War Photography*, a pocket volume from the *Photographie at the Musée d'Orsay* series, Joëlle Bolloch focuses also on the photography of the Great War.⁶ A chapter is dedicated to the world conflict in the album *A Century of War*, with its French edition, *Photographies de guerre*.⁷

In 2008, to celebrate ninety years since the Armistice, France published the *Almanach 1918*⁸ that brought to light the rich collection that lay largely unknown in the archive of Sections Photographique et Cinématographique de l'Armée Française (The Photo and Film Sections of the French Army). This publication was a seminal editorial event, a real template of how to assess the photographic archives with all the necessary indexes and references, paving the way for future academics and researchers to access identifiable images with accuracy (a cataloguing technique that unfortunately others did not take the trouble to emulate). Wolfgang Hanne in *Das deutsche Heer in Feldgrau 1907-1918*⁹ takes a bird's eye view of the German soldier in his field dress. The topic gives the author a splendid pretext to unearth a treasure trove of both studio and battlefield photography and to add some splendid comments to go with the still and the front line action images. Jozef Vričan produced a comprehensive monograph about the Austro-Hungarian campaign in Italy, *Po zapadlých stopách českých vojáků. Z Julských Alp k Jadranu*¹⁰ lavishly illustrated with pictures taken on both sides, thus covering two different points of view upon the same war. In 2013 were published two very important works: *1914-1918 in Bildern*¹¹ by Josef Rietveld, covering the Austro-Hungarian campaigns, and the monumental volume *The Great War*¹² edited by Mark Holborn, with texts and chronology by Hilary Roberts, focused on the British participation to the armed conflict.

We are fortunate to have some Romanian works on this topic too. Constantin Stoianovici talks about the input the Photo Department of the Army had in collecting frontline records during the Oriental War of 1877 – which was Romania's Independence War –, the Second Balkan War of 1913 and WWI, in his paper entitled *Fotografia, mijloc de reflectare a războiului*¹³ (Photography, a Way to Illustrate the War). Cristina Constantin and Luminița Iordache organized in 2008 at the National Military Museum „King Ferdinand I” in Bucharest the exhibition: “War Snapshots 1916-1918” that was accompanied by a richly illustrated bilingual (Romanian and English) catalogue.¹⁴ The volume *La Grand Guerre. Histoire et mémoire collective en France et en Roumanie*¹⁵, edited by Christophe Prochasson and Florin Țurcanu, does not dedicate a special chapter to the war photography, but it does it justice by including a rich iconography from the Romanian front line and the rear, taken by both professionals and gifted amateurs. A less known campaign of about 5,000 Romanian prisoners of war in Russia who volunteered for the Allied Expeditionary Corps, constituting the Romanian Legion of Siberia in Irkutsk, is documented and presented with a fabulous iconography in the album *Corpul voluntarilor români din Siberia (1918-1920)* (The Romanian Volunteer Corps of Siberia 1918-1920)¹⁶, by Ioana Rustoiu, Gabriel Rustoiu and Smaranda Cutean.

² Frédéric Lacaille, *Photographies de poilus. Soldats photographes au coeur de la Grande Guerre*, Paris, 2004.

³ Richard Holmes, *The First World War in Photographs*, London, 2007.

⁴ Michael S. Sweeney, *From the Front: The Story of War*, National Geographic, Washington, D.C., 2002, p. 117-148.

⁵ Nick Yapp, *150 Years of Photo Journalism*, Köln, 1995, vol. I, p. 364-409.

⁶ Bolloch, Joëlle, *War Photography*, Paris, 2004, p. 15-17.

⁷ Sam Hudson (editor), *Photographies de guerre*, Paris, 2002, p. 116-147.

⁸ Violaine Challéat-Fonck, Magdalena Mazaraki, David Sbrava, Constance Lemans, *Almanach 1918*, Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine, 2008.

⁹ Wolfgang Hanne, *Das deutsche Heer in Feldgrau 1907-1918*, Verlag Militaria, Vienna, 2009.

¹⁰ Jozef Vričan, *Po zapadlých stopách českých vojáků. Z Julských Alp k Jadranu*, Olomouc, 2008.

¹¹ Josef Rietveld, *1914-1918 in Bildern/in pictures/en images/per immagini*, Institut für historische Bildforschung, Wien, 2013.

¹² Mark Holborn (editor), Hilary Roberts (texts and chronology), *The Great War*, Jonsthan Cape, London, 2013.

¹³ Constantin Stoianovici, *Fotografia, mijloc de reflectare a războiului*, in „Document” nr. 2 (20)/2003, p. 59-61

¹⁴ Cristina Constantin, Luminița Iordache, *Instantanee de război/World War I in Photographs 1916-1918*, Buzău, 2008.

¹⁵ Christophe Prochasson et Florin Țurcanu (coordonateurs), *La Grand Guerre. Histoire et mémoire collective en France et en Roumanie*, New Europe College – Institut d'études avancées, Bucarest, 2010.

¹⁶ Ioana Rustoiu, Gabriel Rustoiu, Smaranda Cutean, *Corpul voluntarilor români din Siberia (1918-1920)*, Baia Mare, 2010.

A Photographic Department was not a novelty for the Romanian Army in 1916. The Special Task Battalion had already employed photographers to record specific events and covered the necessary iconography for different units during the maneuvers.

When Romania joined the Allies in the Great War effort it became obvious that photography had to play a greater role and a special unit would be better placed to report directly to the Army General Headquarters. The pressure to make a decision mounted when the General Headquarters received requests from the allied countries to document the freshly deployed Romanian army on the battlefield and therefore to allow access to foreign photographers on the Romanian home front. One of these requests came to the War Department on 30th August 1916 from the director of The Sport & General Press Agency in London and, by courtesy was written in French: „Au cas où vous n’auriez pas encore nommé vos propres photographes officiels, nous nous ferions un plaisir, si vous le désirez, d’envoyer, pour nous procurer ces photographies, notre propre Représentant qui se mettrait aux ordres du Ministère de la Guerre de Roumanie.”¹⁷

A similar request was made by The Film Bureau, on 13th of September 1916¹⁸ asking permission to send in a cameraman to film the home front. Both requests were denied, as it is specified in the notice No. 835/17 September 1916, „(...) it is not possible for the time being to allow visiting access to the battlefield.”¹⁹

In order to meet the demands for recording the campaign, the photographic units of the Special Tasks Battalion were put together (see Order 1014/29 November 1916)²⁰ in a single department, that became known as Serviciul Fotografic al Armatei (The Army's Photographic Department). That new department was under the supervision of the Intelligence Bureau of the General Headquarters. Head of this department was appointed Lieutenant Ion Oliva, an officer of the reserves who, in his civil capacity worked as an architect. Ion Oliva was born in Bucharest in 1888. He did his military service in the Corps of Engineers, first on the 5th Sappers Battalion and, afterwards on the Citadel Sappers Battalion. He was promoted second lieutenant (reserve) on 16th October 1914 by High Decree 3331.²¹ He was called to arms on 17th November 1914, only to be postponed to January 1915; Oliva does not respond to the second call and was declared insubordinate, see Order of the Day no 51/13 February 1915.²² We can only conclude that this misdemeanor was overlooked by the senior officers because, on 27th October 1916, we find Oliva moving up from the Citadel Sappers Battalion to the Special Tasks Battalion (according to General Order No. 1312) and overtaking The Army's Photographic Department (see Order of the Day no 682/1916). More, by High Royal Decree No 150 from 8th March 1917 he is promoted first lieutenant with one year in service from 1st November 1916.²³

On 2nd of January 1917 – while the country was in dramatic turmoil, Bucharest being occupied by Germans while the Romanian Army, the General Staff and the Government retreated to Moldavia – Oliva addressed a Memo to the General Headquarters for highlighting the targets his Department had to meet and the envisaged methods he wanted to apply in order to achieve them.

When taking pictures the photographers had to bear in mind certain goals. The images had to have propagandistic value as well as to be historically and artistically meaningful and respond to military purposes.²⁴ What exactly Oliva meant by these goals is then explained and meticulously detailed: crucial for the propagandistic message were the parades' photos, the images of prisoners of war, as well as the field artillery stock, the Corps of engineers or the aviation capabilities, etc., than scenes showing the ambulance services and supply chains running smoothly inducing the idea of abundance and good management and implicitly “the Army's moral and material might”. Equally important was to document the damages the enemy inflicted on towns and villages, especially on the civil or religious buildings. These had to be captured from different angles “to allow later the accurate reconstruction in keeping with the original”.²⁵ It came normal to Oliva, as an architect to think ahead of the reconstruction or restoration of the edifices that were damaged by the war. He also envisaged an historic archive with war related images: the trenches, the enemy's lines and deployment, the charges, the battlefield after engagements, the food and ammunition supply bases, etc.

¹⁷ Arhivele Militare Române, Ministerul de Război – Secretariat General, dosar 94, f. 521.

¹⁸ *Ibidem*, f. 520.

¹⁹ *Ibidem*, f. 518, 522.

²⁰ Arhivele Militare Române, Fond Marele Stat Major, Secția 2 Informații, dosar 472, f. 286.

²¹ Arhivele Militare Române, Fond Direcția Cadre și Învățământ, Memorii Bătrâni, litera O, căpitani, dosar 17, f. 2.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Arhivele Militare Române, Fond Marele Stat Major, Secția 2 Informații, dosar 472, f. 286.

²⁵ *Ibidem*.

Oliva's department consisted of professionals picked up from different units were they've got conscripted at the beginning of the war. The idea was that they could prove more useful to the Special Task Battalion than left to serve in their combat units and be sacrificed on the front line. Each of them had to perform a specific task: for instance there were two photographers allocated to each service branch, "armed" with a camera and a designated quantity of negatives. Once exposed, the negatives had to be counted and securely packed in boxes and sent back by special courier to the Photographic Department to be developed on a three days basis. The photographers had to attach to their boxes of negatives a very thoroughly written memo addressed to their superior. In order to circulate freely on the battleground and not to fear being confused with spies, arrested and sent in front of a court-martial, the cameramen were to wear all the time a special pass with their picture to identify themselves.

At the other end, the laboratory assistants were dealing with the negatives by developing and copying them as soon as they were received. The standard format was established at 13 x 18 cm per each copy. The same assistants had to transfer the number of the negative to the back of the positive copy together with the afferent caption. Such a copy would then go to the archive and then classified according to the subject or to the location. Some images would end up in photographic albums, some would stick to the files with all the accompanying specifications.

It was only in the last paragraph of his memo that second lieutenant Oliva mentioned the film unit and the fact that the cameramen had to follow the same regulations as the photographers. Oliva thoughtfully suggested that any foreign cameramen sent on the battlefield by various film companies from abroad to be bound to develop their footage at the Army's Photographic Department. Thus, the department could keep a watchful eye on any foreign documentaries made in our war zone. Oliva also suggested the forbiddance of any photographic or filming activity on the home front without the special consent of the General Headquarters.²⁶ This was most probably directed to the amateurs who brought along their own cameras to the combat zones. Two pages were attached to this memo and they included the names of the Army's Photographic Department personnel signed and approved by lieutenant colonel Nicolae Condeescu, head of the Intelligence Bureau: apart from the group commander Oliva, there were two sergeants Ștefan Mladenovici and Nicolae Cristea, both cameramen, a number of privates like Nicolae Țațu (cameraman and retouch assistant), Ion D. Viță (laboratory assistant) and Sami Fucs (archive and laboratory assistant), and volunteer soldiers like Constantin Ivanovici, Ion Devizon and Emil Prato, who were in charge of the film section.²⁷

The film section was a novelty among the military special tasks. About a year and eight months ago, on 15 May 1915, Leon Popescu – who had become famous as the author of the first docu-drama Romanian movie launched in 1912, „The Independence of Romania” – offered his services to the War Department. It is to be mentioned that Popescu firstly volunteered his services to the Army in 1913, during the Balkan War and was granted access to film the Bulgarian campaign for posterity. In 1915 Leon Popescu would address a new craftily worded request to the War Department: „In view of the imminent events, I would highly appreciate if you would renew my filming license and kindly consider, for reason of discretion and national interest to grant me exclusive rights. I represent the only Romanian company, with solely Romanian personnel, possess all the technical equipment and a considerable experience. If you authorize and grant me exclusivity I will keep at your Department disposal all the personnel of my enterprise with all the necessary equipment and promise not to develop or distribute any film without being firstly submitted to the military censorship body to be vetted.”²⁸ The War Department asked for the General Staff's opinion regarding the opportunity of granting such a request. Generalul Vasile Zottu, in his capacity of Chief of the General Staff, agreed to Leon Popescu's offer but made some suggestions regarding the personnel and the *modus operandi* of the team: the cameramen should be exclusively Romanians and only in exceptional cases such as the absence of a certain specialist to take on a foreigner that could be fully accepted by the General Staff only after the Secret Service would check on him; the war zones that would be licensed to be filmed had to be specified by the Military Censorship Bureau and the cameramen's activity supervised by an officer; same bureau was later to distribute the film only after seeing it. It was suggested for the filming crew not to be allowed in any combat zone in the first stage of the engagement. Only at a later stage, commonly agreed between the Censorship Bureau and the General Headquarters they would be allowed to start filming or

²⁶ *Ibidem*, f. 287.

²⁷ *Ibidem*, f. 289.

²⁸ Arhivele Militare Române, Fond Ministerul de Război – Secretariat General, dosar 79, f. 28.

taking stills. It was also stipulated that “in the military interest, [cinematographers] would have to take photos of different military positions”. Therefore apart from the filming activity, the filming teams had to take stills too like the photographers, and gather, if needed, images to illustrate and historically document the war. General Dumitru Iliescu gave his stamp of approval on this memo.

But on 23rd of June 1916, the War Department issued the Order No. 1445 and circulated it among all the civil and military authorities stipulating that: “cameraman Mihalache Lăzărescu is fully authorized to accompany the machine gun section of the 2nd Mountain Troops Battalion, the «Queen Elisabeta’s Own», during the marches and activities this section is ordered to perform in the mountains.”²⁹

As is obvious from above, at the beginning of the Great War, the army had already assembled its own filming service without having to resort to Leon Popescu’s services.

During the Great War the Army Photo and Cinematographic Department had an intense activity with remarkable results all along. This could be easily proved by the substantial iconographic material held in various museums and photo libraries. The film footages was better known and thoroughly studied till now – being more spectacular and with a more immediate appeal when projected in either civil or army settings³⁰ – than the photo documents, which by nature of the medium had a more limited exposure. Unfortunately the whole 1917 archive is missing or has not been traced yet - and we miss vital information regarding the orders and missions performed following in the footsteps of different army branches to different war locations, telling details about requests for supplies and/or equipment, difficulties and shortcomings that the photographers had to face. It is only from 1918 that we have documents about the activity of this Department.

In the spring of 1918, Ion Oliva – who had been promoted (by the Royal Decree No. 345/1st September 1917) to the rank of Captain – was to be sent from Jassy to Bucharest, together with private Constantin Ivanovici, one of the cameraman. In that period, the capital city was still under German occupation. Consequently, the two need special passes to travel on enemy territory. In Memo No. 120/10th of April 1918, Colonel Nicolae Condeescu, their commander, requested the Department of the Interior to provide those passes.³¹ Only 20 days later, Captain Oliva was to be released from duty at his request dated 25th April 1918, by the Royal Decree No 1010/1st of May 1918.³² He was to be replaced, from 1st of May, by Lieutenant Sava Georgescu, also an officer with the Corps of Engineers and some experience with the Photographic Department.³³

By 8th of May 1918 the new commander was already presenting a Memo detailing the activity of the department in figures: 76 negatives from the battlefield with the First Army in Wallachia, 84 negatives with the Second Army in Moldavia, 48 negatives with the Army of the North which fought both in Transylvania and Moldavia – all taken during the first part of the campaign – 5,000 negatives from the second part of the campaign and 5,273 m of footage, while another 1,806 m of unprocessed film were in Paris.³⁴ From this enumeration it is obvious that, in the first part of the Romanian confrontation with the enemy, when the Photographic Department was not yet methodically organized, there were taken fewer pictures than in the remaining part of the conflict. The subjects covered by these images were: infantry troops, artillery, navy, ambulance service, war correspondents, ammunition stocks, prisoners’ camps, official visits, celebrations, snapshots from within the country. The commander mentioned that all negatives and all footages were clearly labeled specifying the date, the place and the topic covered. Colonel Condeescu, the commander of the Intelligence Bureau, concluded on the same page with the suggestion to log the material with the Historic Bureau of the Army in order to be catalogued. At a later stage, when more funds will be available, the photos should be printed and sold and the money raised should be used for charitable causes. The funds raised from distributing and screening the war films should serve the same purposes. To mention the Photographic Department had previously cashed 55,000 lei from similar commercial enterprise during the military campaign and the money were safely deposited with the Intelligence Bureau. Colonel Condeescu officially suggested the Quartermaster should supervise the management of this fond and its redistribution. Privately

²⁹ *Ibidem*, f. 189.

³⁰ Viorel Domenico, *Scutul de celuloid*, București, 1991; Idem, *Cinematografia militară*, în „Document” nr. 2. (20)/2003, p. 55-58; Viorel Domenico, Marian Țuțui, *Armata și cinematografia*, in Amiral prof. univ. dr. Gheorghe Marin (coordonator), *Enciclopedia Armatei Române*, București, 2009, p. 1234-1235, 1237-1238.

³¹ Arhivele Militare Române, Fond Marele Cartier General, dosar 2440, f. 35.

³² *Ibidem*, f. 80.

³³ *Ibidem*, f. 79.

³⁴ Arhivele Militare Române, Fond Ministerul de Război – Secretariat General, dosar 167, f. 48.

Colonel Condeescu suggested the money should better reach the Historic Bureau and be used to capitalize on the existing iconography helping to edit and publish the images into photo-albums or to multiply the moving pictures and make them available for screening; this way they should continue to benefit the army coffers. General Constantin Christescu, the Chief of the General Staff, approved the proposal. On 5th of June 1918 the 3rd Historic Bureau draws an inventory of the Photographic Department's available stock and classifies it into two categories: a) albums of catalogued photos and positive films footage with war action; b) still negatives, film negatives, cameras or other devices. As expected, the first category's inventory is recognized as useful and goes to the Historic Bureau while the second category remains under the jurisdiction and management of the Special Tasks Battalion. It follows that Lieutenant Georgescu is to be transferred to the 3rd Historic Bureau, thus enabling him to continue his job of photo identification. His position will be occupied by captain Zagoritz, still a war prisoner at the time of the appointment.³⁵ General Christescu accepts and approves all proposals.

In response to General Staff Memo No. 1513 of 25th January 1919, the head of the War Department, General Arthur Văitoianu, decides on 14th February 1919, to move the Photo-Cinematographic Department (notice the first time use of photo and cinematographic in one breath when naming the department) – under the umbrella of the IVth Corps of Engineers Department, Section 1, Bureau 1, starting with 25th of February (Ministerial Decision 50/14 February 1919).³⁶

On 25th March 1919, the Quartermaster sent an urgent address (No. 66236) to the IVth Corps of Engineers Department, Section 1, Bureau 1, asking Lieutenant Sava Georgescu to deposit immediately all the funds resulted from hiring out the movies and from selling the photos.³⁷ Lieutenant Georgescu executed the order the very next day and Major Petre Mateescu, the department's accountant was able to report to the General Quartermaster Ștefan Stanciovi, the amount deposited: a receipt from the Jassy Fiscal Authority for 82.000 lei and 3.204,61 lei in cash.³⁸

As mentioned before, no documents survived about the Department's activity during the 1917 campaign. But we could get an idea about the difficulties Captain Ion Oliva faced during his missions and the tasks this well regarded soldier did accomplish if we read the notes made by his superiors on his file: „(...) The Photographic Section, later to become Photo and Cinematographic Department was well managed by this highly skilled and devoted officer. A specialist in this field he was most instrumental in capturing documents of war as well as in rendering propaganda services. If the output of this Department was not greater than the input, this was due to the lack of supplies and of transport facilities; Captain Oliva put a lot of heart into expanding the work of his department but his wings were clipped by these serious shortcomings.

His initiative and skills benefited largely the organization of the war screenings at movie theatres all over the country. This initiative served well both the moral boosting propaganda and the fundraising for charities like «The Society of War Invalids» or «The Society of War Orphans». Both in his official and private capacity he proved a good companion, compassionate and well educated. Physically fit, Oliva proved well endowed and apt to endure all the hardship of the Campaign. His duty saw Oliva often on the front line; mostly when he accompanied HM King Ferdinand during HM inspections on the front line. Captain Oliva raised well to the occasion every time.

For his war activity Ion Oliva was awarded: a) the Crown of Romania Order with swords b) Queen Maria Order, Second Class.³⁹

This flattering characterization was undersigned by Colonel Nicolae Condeescu – Oliva's direct supervising commander – and by General Alexandru Lupescu, the Deputy Chief of the General Staff. In a Memo addressed on 6th of March 1918 to the VIIth Bureau for Decorations and Awards of the General Staff to request Queen Maria Order, General Lupescu highlighted Captain Oliva's contribution along Colonel Condeescu, Lieutenant Colonel Virgil Bianu and Captain Alexandru Eladescu (Quartermaster) to the founding of the “War Invalids” Movie Theatre in Jassy in July 1917 and mentioned that in less than a year that institution cashed in a substantial amount (745.313,30 lei) only to be redistributed as relief aid to war wounded and orphans.⁴⁰

³⁵ *Ibidem*, f. 46.

³⁶ *Ibidem*, f. 191.

³⁷ *Ibidem*, f. 209.

³⁸ *Ibidem*, f. 210.

³⁹ Arhivele Militare Române, Fond Direcția Cadre și Învățământ, Memorii Bătrâni, litera O, căpitani, dosar 17, f. 5-6.

⁴⁰ Arhivele Militare Române, Fond Statul Major General, Biroul Decorații, dosar 98, f. 9.

From the brief information incorporated in the file it transpires that the Army Photo-Cinematographic Department experienced a shortage of supplies and transport vehicles that jeopardized their activity and hindered the gathering of a larger portfolio of images. For Oliva to be near HM King Ferdinand more often than not was an occupational hazard, mainly when the King would inspect the front line or would take part in a ceremony. This explains the vast amount of snapshots where the King reviews the troops (Fig. 1), awards medals and orders to soldiers who proved themselves brave in fighting the enemy (Fig. 2, 3) or to whole units by pinning the medal to the flag (Fig. 4), surveys the positions (Fig. 5), confers with his generals while they study the maps and the battle plans (Fig. 6) or talks to the high ranking officers from the French Mission (Fig. 7). In some frames the King is accompanied by Queen Maria (Fig. 8), quite often dressed in her trademark Red Cross albeit white nurse uniform that the sovereign wore constantly during the war. At many ceremonies one could see also Queen Maria attaching her own order on a brave soldier's chest (Fig. 9, 10). The Queen was also present in the middle of the soldiers in their hour of need, in the military hospitals (Fig. 11) and her presence as "Mother of the Wounded" would be an enduring image captured by professionals and amateurs alike see for instance the caption of an image taken in a typhus camp: „photo amateur Henry Ginsberg". The "Mother of the Wounded" turned into an icon which was copied by photographers while having more modest models such as a sister of mercy posing in the act of reading to a hospitalized soldier (Fig. 12). King Ferdinand visited sometimes the ambulance and friendly talked with the wounded officers trying to give them courage and hope in a soon recovery (Fig. 13).

In another frame we can see the Queen visiting the American Mission of the Red Cross, surrounded by military surgeons, nurses and nuns from the local monastery, all tending to the wounded (Fig. 14). We can also see Colonel Henry W. Anderson, the Commander of the American Mission of the Red Cross present in Romania between 1917-1919, paying his respects to the Queen and kneeling on one knee not far from Her Majesty. Another picture captures Colonel Anderson sitting at his desk and proudly wearing the white cross of Queen Maria Order that he had been rewarded with, around his neck. On the wall behind him there is a Romanian carpet as a background for a panel with a portrait of Queen Maria, dated and dedicated to the colonel – excellent clue that we are in 1919 (Fig. 15). The large American Mission is captured in the same year spread cleverly on the steps and at the foot of the hospital stairs while American and the Red Cross banners are displayed on the hand-rails. Surgeons and female nurses dressed up in their uniforms: man's jackets and ties, hats with large brims, all surrounding their commander, Colonel Anderson.

General Henri Mathias Berthelot, the Commander of the French Mission would be often present at such ceremonies, giving himself decorations in the name of his Government (Fig. 16). A larger than life figure, dressed in campaign uniform, but with a parade red kepi embroidered with golden thread, General Berthelot would attach the order personally and embrace the rewarded soldiers (Fig. 17). The skilful general was always surrounded with friendliness and respect by his subordinates, both French and Romanian (Fig. 18).

There are also images where the Royal Family and their guests are relaxing; for instance the one where the sovereign is captured with the young princess Ileana and prince Nicolae (dressed as a boy scout) among British Army officers like Lieutenant Colonel Christopher Birdwood Thompson, the UK Military Attaché and the Canadian Colonel Joseph Boyle (Fig. 19). Thompson is present also in another shot towering over a Russian officer and some Romanian friends, surgeons and staff officers (Fig. 20). In other photos the Queen is accompanied by General Eremia Grigorescu, in Moldavia. It is a telling contrast between the Queen's white garment and the sad unwedded landscape of the upper bank of the Siret River: her white statuesque figure having at her feet a vivid black spaniel cocker offered a rewarding composition for the photographer (Fig. 21).

Joe Boyle is often present in Queen Maria and her children's entourage. With his instructive but funny games, slight naughtiness and presents meant to cheer up the children in difficult circumstances, Boyle became a sort of surrogate uncle always ready to protect and comfort. He never stopped to marvel the children with his wise guidance and story telling from the Klondike gold rush era. A photo with remarkable artistic qualities captures Boyle in the process of shooting his little friend, Princess Ileana with a big camera, in the garden of a country lodge at Bicaz, a Royal summer retreat (Fig. 22). As hazard has it, the picture Boyle took of Princess Ileana was recovered and shows a suave little girl almost covered up by two huge tulip stems (Fig. 23). To catch an amateur photographer the very moment that he was framing his subject and was ready to shoot, was a fortunate but isolated case. There are some of those pictures invested with artistic qualities.

Besides official photos, that means those depicting solemnities attended by commanding officers and the Royal Family, which had to follow special compositional requirements, there were others more freely approached, uninhibited by the presence of high positioned characters.



Fig. 1. King Ferdinand followed by General Constantin Prezan and Prince Carol reviewing the troops, National History Museum of Romania.



Fig. 2. King Ferdinand congratulating an officer after a medals' awarding ceremony, National History Museum of Romania.



Fig. 3. King Ferdinand decorating a brave soldier who distinguished himself during the Battle of Mărășești, 2 August 1917, National History Museum of Romania.



Fig. 4. King Ferdinand decorating a regimental flag, National History Museum of Romania.



Fig. 5. King Ferdinand surveying the trenches, Oituz Valley, 15 July 1917, National History Museum of Romania.



Fig. 6. King Ferdinand (seated) discussing the battle plans with General Alexandru Averescu (standing in the middle) and other officers, National History Museum of Romania.



Fig. 7. King Ferdinand (studying a map) with the French Mission; in the middle: the Romanian Prime Minister Ion I.C. Brătianu, General Henri M. Berthelot and French Minister Albert Thomas, National History Museum of Romania.



Fig. 8. King Ferdinand and Queen Marie talking with soldiers who distinguished themselves in the Battle of Cireșoia, Târgu Ocna, 30 August 1917, National Library of Romania.



Fig. 9. Queen Maria decorating a brave soldier; she was accompanied by General Alexandru Averescu, National History Museum of Romania.



Fig. 10. Queen Maria decorating a hero; King Ferdinand and Prince Carol in the foreground, National History Museum of Romania.



Fig. 11. Queen Maria as “Mother of the Wounded” reading to a hospitalized soldier, National History Museum of Romania.

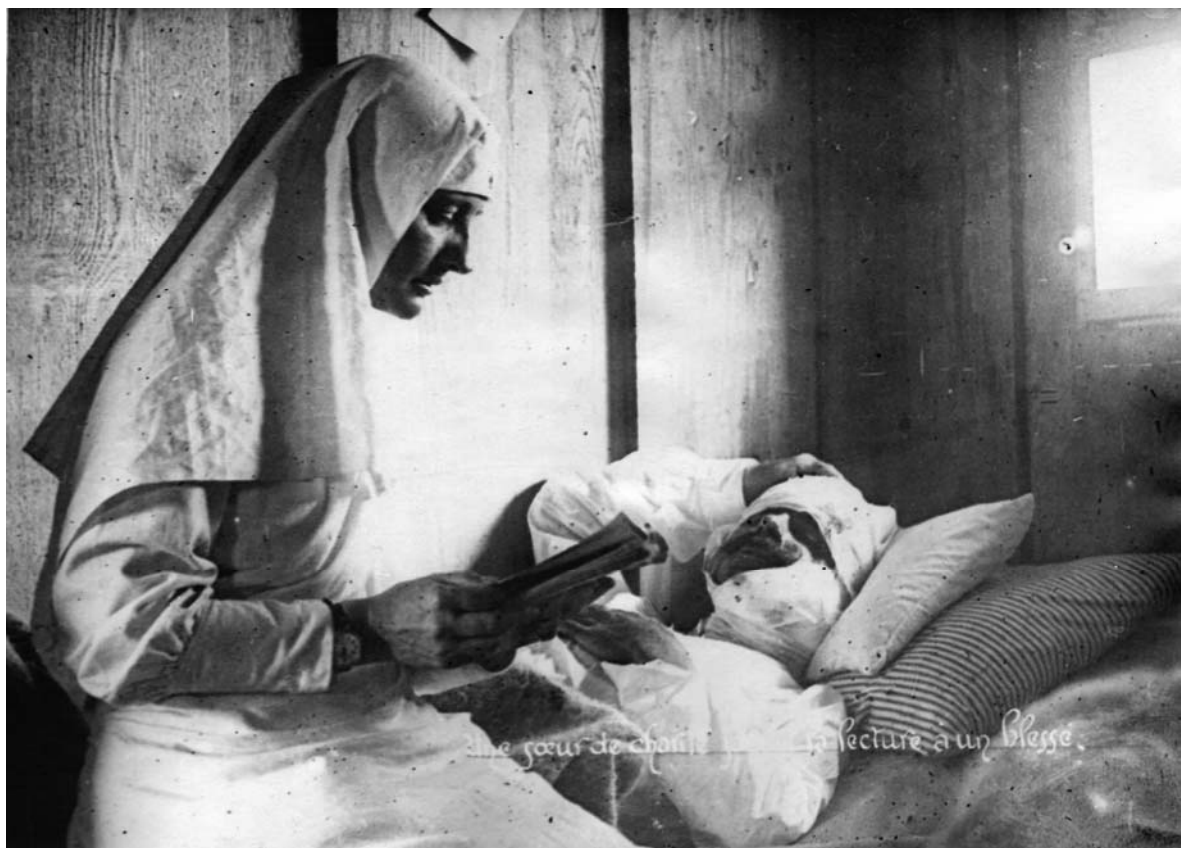


Fig. 12. A Sister of Mercy reading to a wounded soldier, National History Museum of Romania.



Fig. 13. King Ferdinand visiting an ambulance, 23 August 1917, National History Museum of Romania.



Fig. 14. Queen Maria with Colonel Henry W. Anderson (kneeling) at the American Red Cross, 1919, Romania's National Archives.



Fig. 15. Colonel Henry W. Anderson, Commander of the American Red Cross in Romania, 1919, Romania's National Archives.



Fig. 16. General Henri M. Berthelot awarding the Légion d'Honneur to General Arthur Văitoianu and other generals, Onești, 19 June 1917, National History Museum of Romania.



Fig. 17. General Henri M. Berthelot embracing a decorated high ranking officer, 1917, National History Museum of Romania.



Fig. 18. General Henri M. Berthelot among French and Romanian staff officers, National History Museum of Romania.



Fig. 19. Queen Maria among a group of British officers; the tallest officer is Lieutenant Colonel Christopher Birdwood Thompson (middle) while in the far right is Colonel Joseph Boyle, Jassy, 7 March 1917, National History Museum of Romania.



Fig. 20. Lieutenant Colonel Christopher Birdwood Thompson among Russian and Romanian comrades, National Library of Romania.



Fig. 21. Queen Maria on the borders of the Siret River, 7 August 1917, National History Museum of Romania.



Fig. 22. Colonel Joseph Boyle photographing Princess Ileana, private collection.



Fig. 23. Princess Ileana as portrayed by Colonel Joseph Boyle, private collection.

Identifying the subject proves easier sometimes than identifying the photographers; it was a collective activity of the Photographic team and it is almost impossible to attribute a certain photo to a certain cameraman active in the Department. We can only notice some differences regarding the quality of the images: some are too pale, fading away, some are less skillfully framed, some lack clarity, in some the characters are out of focus or overlapping. The less than ideal results were due to the weather conditions, not always favorable and to the tense atmosphere on the battle ground, many a times under enemy fire or in rapidly changing circumstances that the photo-technology of the time could not keep up with. The photographers risked their lives more than once while taking pictures in trenches. Such a picture shows a machine-gun in action while a shell bursts not far in front of it. As long as there was no zoom in that period, it is obvious that the photographer was just behind the machine-gunners (Fig. 24). In another snapshot is shown a spectacular explosion produced by engineers in order to open a military road (Fig. 25).

The war horrors, the destructions inflicted by the enemy and the brutal treatment of the civil population were sure bet in the war propaganda, with immediate effect. Images with demolitions after battles get into this category with propagandistic value: The bombed warehouse in Tecuci on 20th of July 1917; Houses from Târgu Ocna destroyed by the 10th of August 1917 shelling; Mărășești in ruins, 15th of August 1917 (Fig. 26); Destroyed railways at Mărășești, 10th of December 1917. There is a picture with a ruined house taken on an unidentified place where the sun penetrated through debris giving an aura to the burnet walls and beams (Fig. 27).



Fig. 24. Machine-gun and bursting shell, Mărăști, 28 August 1917, National Library of Romania.



Fig. 25. Explosion, Cristești, 20 December 1917, National Library of Romania.



Fig. 26. Ruins at Mărășești, Romania's National Archives.



Fig. 27. Sun through debris, National History Museum of Romania.

The trenches from Bălărețu village are taken on 23rd of January 1918 like diving in (Fig. 28). Another very daring photo, from a surprising angle was the remains of the Cozmești Bridge: the metal structure, not broken yet dangles completely unsafe over the Siret River. It's surreal how some officers and a chaplain are posing where the Bridge reaches the Romanian occupied side, ignoring the danger. Two compositions have a sense of greatness in their apprehensive quietness: that is the barbed wire over the Siret River (Fig. 29) and the desolate landscape surrounding the front line at Movilenii de Sus, both overwhelming in solitude (Fig. 30).

The war spoils were signs of war victories and a moral booster for the troops: a bunch of German helmets and tins piled on the ground at Coțofenești, were photographed on 1st July 1917 (Fig. 31); crates with ammunition and shells of 150 mm, packed in basketwork, captured at Mărăști, on 25th July 1917, as well as heavy guns captured also at Mărăști on 30th of July, stocked on freight train platforms; and a group of unshaved, rough and confused prisoners of war observed by a little baffled Romanian officer that was passing by (Fig. 32), all these were images with a strong, unmistakable message, easy to grasp by the viewer.

The images with Romanian troops in action were intended to be proof of their bravery and efficiency. These rich series of photos were aimed equally to the military men in the trenches and the civilians back home, who had to trust the army as unflinchingly defending them. Some were carelessly captured, like routine documents, rather dry and aloof: marching units, transport of supplies, building of a shelter (Fig. 33), soldiers in trenches, clusters of machine-guns, artillery ready to fire, units' headquarters – like that from Piscul Hulubelor where the building was camouflaged with branches and young trees resembling more a forester's hut than a military post (Fig. 34) –, food preparing and food serving, removal of the wounded, makeshift ambulance (Fig. 35), soldiers relaxing. While picturing military men, the photographer was still indebted to studio portraits' rules of posing, no matter if he took it inside a cabin or in the open (Fig. 36).

In truth the photographers had to hurry all the time in order to cover all the jobs they were commissioned to in any given war zone and had to balance the quality versus the quantity and the efficiency of sending back the documents to their unit in time. And more often than not they were in the trenches and their life was as much in danger as the combatant soldiers they were taking pictures of.

But one could also spot some exceptionally beautiful snapshots, of high artistic value where the artist would invest emotionally and would prove to be visually educated – alas he would remain unknown to us today, his name lost among this collective work.

Sometimes an unusual subject would present itself on a plate and would not stretch a bit the fantasy of the photographer. As for instance the Field Telephone in a tree where the operator is in a very uncomfortable position hanging of the leafless branches, his figure cutting a spot of color on the white of the snow.

Sometimes the effect was the result of the author's inspiration and his eye for turning the banal into artistic. An inspiring picture is "*Observation post*" (Fig. 37). Here a soldier mounts the steps of a rudimentary and very steep ladder to reach the observer's platform up on a tree; the sunshine penetrates through the rich green crown of the tree. "*The telephone operator hidden in the hollow of the tree*" (Fig. 38) slightly resonates with the 1874 "*Merlin getting out of a hollow*" of the British photographer Julia Margaret Cameron, image made to illustrate the poetry opus "*Idylls of the King*" by Alfred Tennyson.³⁹ A soldier asleep in the trenches embracing his rifle tightly to his chest, his head in the helmet propped on a slight curve of the ground illustrates the harsh life of a combat trooper that has to take advantage of any peaceful moment to restore his strength (*Resting in the trenches, Verdeia 1917*). Often such photos inspire legitimate compassion for the humble, unnamed soldier on the front line: "*Soldiers eating in front of their tent*" (Fig. 39) or "*Soldier eating on the front line, Dealul Porcului 1917*" (Fig. 40), presents infantrymen with their kit worn out and incomplete (peasant sandals instead of boots, woolen stockings of different colors on each foot) sipping the soup from the tin, sitting down in the middle of a fight devastated terrain, among weeds and chopped tree trunks. In the last one depicting a lonely soldier on a deserted field, the shot was taken using a slightly mounting view and so the poor peasant-turned-fighter, projected on the bare surroundings, got a monumental dimension which is quite touching in its statuary greatness. Another picturesque snapshot is that showing two kneeling soldiers packing a knapsack in the open (Fig. 41).

³⁹ Victoria C. Olsen, *From Life. Julia Margaret Cameron and Victorian Photography*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, P. 221-241; Colin Ford, *Julia Margaret Cameron, 19th Century Photographer of Genius*, London, 2003, p. 71-72.

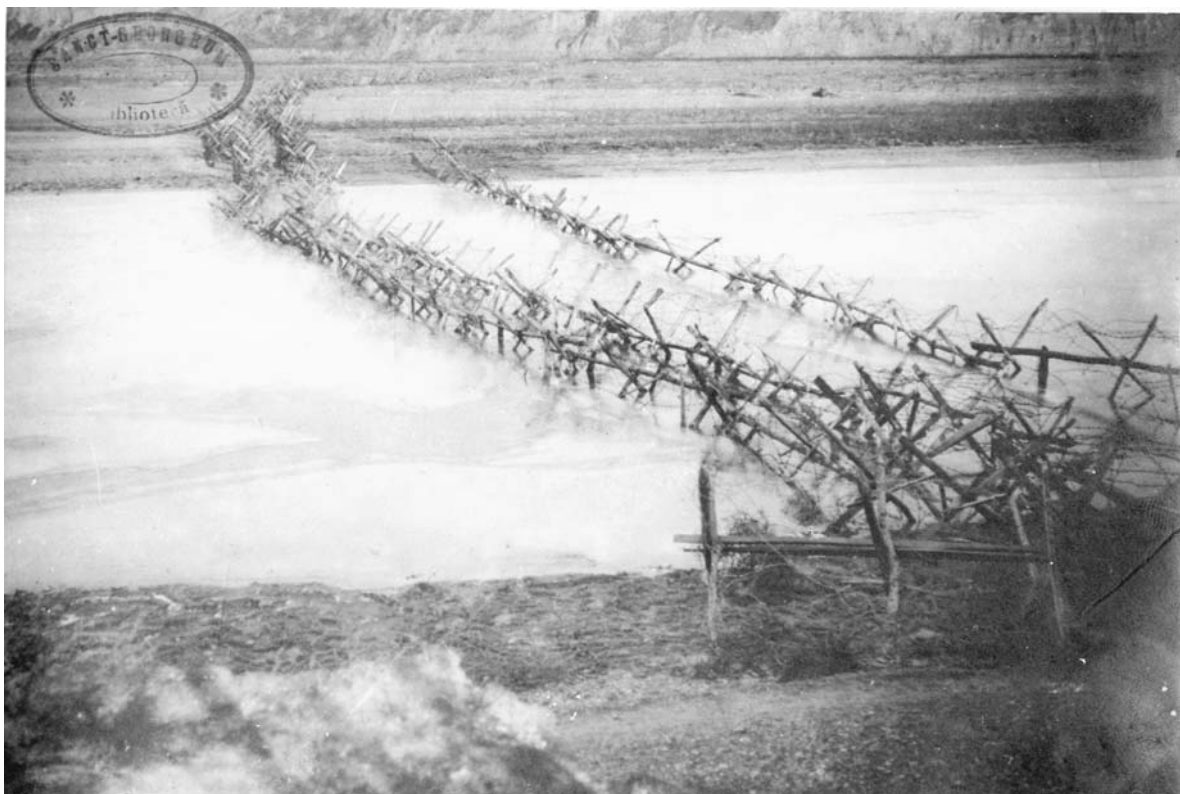


Fig. 28. Barbed wire over the Siret River, Cosmești, 23 February 1917, National Library of Romania.



Fig. 29. Second line of trenches at Băltărețu, 23 January 1918, National Library of Romania.



Fig. 30. The front line, Movileni, 15 January 1918, National Library of Romania.



Fig. 31. Captured German helmets, Coțofenești, 1 July 1917, National Library of Romania.



Fig. 32. German prisoners after the Battle of Mărășești, August 1917, National History Museum of Romania.



Fig. 33. Dugouts of the 19th Infantry Regiment, Fitionești, 15 October 1917, National Library of Romania.



Fig. 34. Battalion headquarters at Piscul Hulubelor, Movileni, 8 February 1918, National Library of Romania.



Fig. 35. Ambulance, Cașin Valley, National Military Museum „King Ferdinand I”.



Fig. 36. A general surrounded by his officers, National History Museum of Romania.



Fig. 37. Observation post on a tree, Cașin Valley, 15 August 1916, Romania's National Archives.



Fig. 38. Telephone operator on a hollowed tree, National Military Museum "King Ferdinand I".



Fig. 39. Soldiers eating in front of their tent, National Military Museum "King Ferdinand I".



Fig. 40. Soldier eating on the front line, Dealul Porcului, 1917, National Military Museum "King Ferdinand I".



Fig. 41. Soldiers packing a knapsack, National Military Museum "King Ferdinand I".

Pictures like the previous ones are snapshots of real life. Others were minutely staged, sort of tableaux vivants reminiscing of the 1900s studio pose. This apply for instance to the image depicting a unit's headquarters in Valea Ocnei, dating from September 1917: the elderly general, pipe in hand, focuses on a map and is assisted by a high ranking staff officer, who is respectfully keeping the distance, standing by the edge of the rough table. Meantime in the background, young Lieutenant-colonel Rujinsky have just received news from the front line via the campaign telephone and makes emphatic gestures to convey the alert to his commander. Soldiers and non-commissioned-officers are shyly peeping round the corner of the log shelter, a rather humble campaign abode (Fig. 42).

The life-death antithesis is no longer so scary on the front line because the soldier was always faced with a death hazard. More important seems to be restoring one's strength, no matter the circumstances and/or the surroundings with a macabre twist. So much so that having a nap on the bare ground under the pale spring sun, on the Pig's Hill, in the near proximity of some crosses indicating that a few of his comrades might sleep there for good, looked like the most normal thing on earth (*Soldiers at rest, Dealul Porcului, March 1917*). In the forefront the only awoken soldier takes advantage of a quiet moment by taking off his boots: he was focused on his tired and perhaps march-damaged toes. Sometimes even a funeral is pictured: saddened soldiers carrying on their shoulders the coffin of a dead comrade in a solemn procession. The composition reminds Camil Ressu's painting *Burial in the countryside*, completed just a few years before, in 1913, the place of the priest being taken here by the officer on the lead (Fig. 43).

Other artistic pictures bring in a dose of lyricism, like *In trenches, Valea Stariței, May 1917*, where a soldier with the helmet pushed on the back head, his palm to his jaw, stands leaning on a dry cracking clay breastwork looking ahead and day dreaming (Fig. 44). He is more of a tired man lost in his thoughts than of a vigilant observer on duty. No gun can be seen at first, as it leans on the parapet and only a little of the butt can be distinguished. The luxuriant foliage above the soldier borders the trenches and brings an air of peace to this composition that seems from anywhere else but the front line. The angle used gives monumentality to the character. Loneliness is obvious in all these pictures: each soldier was facing alone his fate. He seems to be always ready to die and this taught him to enjoy each moment of peace, of sunshine and of some rest. A tender, dreamy note encompasses the next composition, a soldier who plays the violin in a shelter, with the score on a tripod in front of him (Fig. 45). The composition is pictographic, the player is shadowed and the bulk of light in front of him guides the eyes to the score. The happiness of the soldier player is overwhelming. The favorite pastime was reading newspapers and letters. That kept soldiers informed of how war was waged on other fronts and about life back home. Many a picture showed soldiers reading on the bottom of their trench (Fig. 46).

Other images have a humor undertone – but far from being hilarious like *Haircut on the front line* where the soldiers wait their turn for a haircut (Fig. 47), or *Shower on the front line for the 29 Infantry Regiment* with the military personnel who got in, naked and caring clean underwear in one hand, into a barrack that had a water container on top (Fig. 48). The amount of water was strictly measured by a soldier turned shower attendant. But not everybody could enjoy a solid shower room for his private hygiene: in another image we can see pillars in the open with sheets in-between, to give some privacy to the shivering bather, while a comrade would pour water from a bucket of cloth normally used to water the horses.

Not only foot-soldiers were depicted by the operators from the Photographic Department, even though those were predominant because they were the main actors of the war.

Some photographers were sent to the navy units on the Danube or to air force division. Those working on those areas were sometimes much rewarded by topics and background. A daring composition is that of two boats towed at full speed by a torpedo boat on the Danube. The photographer was on the deck of the ship and he used a plunging angle to depict the sailors charged to fishing the mines on the river (Fig. 49). The national banner proudly flows over the brave sailors' heads. On another picture is depicted a dangerous moment: the launching of a torpedo (Fig. 50).

A bridge built by engineers over pontoons (Fig. 51) is as spectacular as one of Franz Duschek's shots back in 1877, during the War of Independence. A military airport is in itself a hot topic (Fig. 52). But when you have an observation balloon and tens of soldiers trying to keep it still, with ropes, for not taking off too soon into the sky, it is something quite spectacular (Fig. 53).

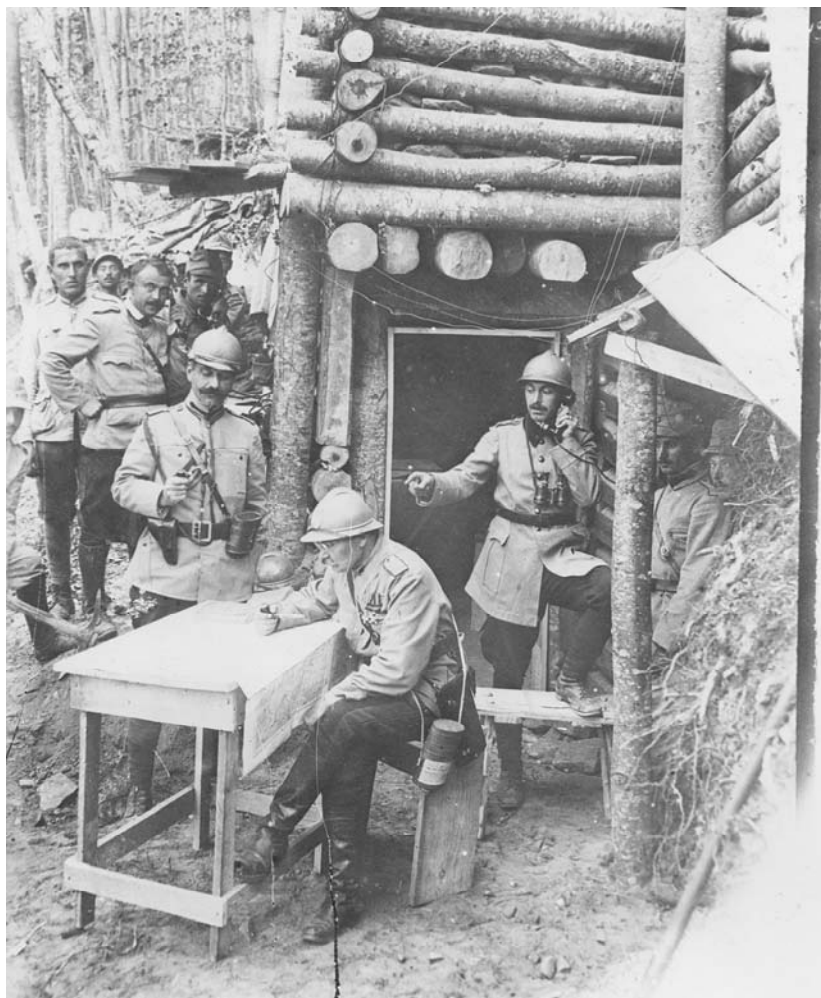


Fig. 42. Lieutenant Colonel Rujinsky giving orders,
Valea Ocnei, September 1917, National Military Museum "King Ferdinand I".



Fig. 43. Burial, National History Museum of Romania.



Fig. 44. Solitude in trenches, Valea Stariței, 1917, National Military Museum “King Ferdinand I”.



Fig. 45. Violin player in a shelter, National Military Museum “King Ferdinand I”.



Fig. 46. Newspaper reading in trenches, Mărăști, 15 May 1917, National History Museum of Romania.



Fig. 47. Haircut on the front line, National Military Museum "King Ferdinand I".

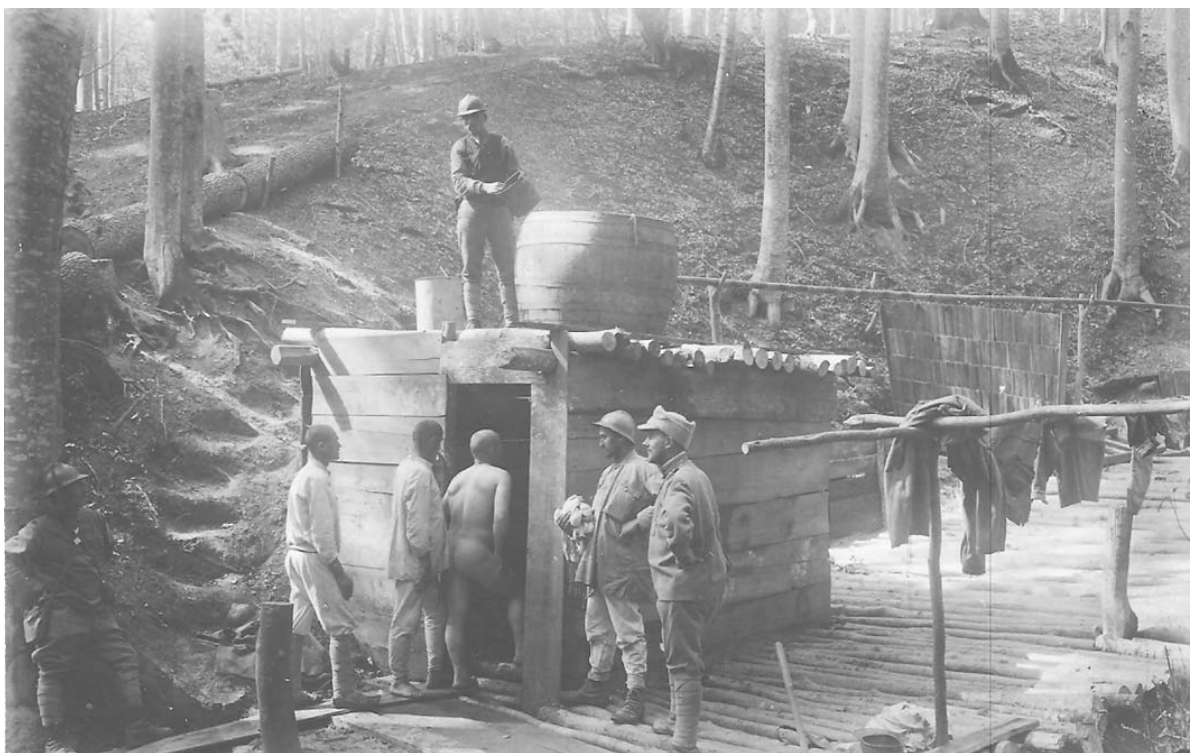


Fig. 48. Taking a shower in the front line by soldiers of the 29th Infantry Regiment, National Military Museum "King Ferdinand I".



Fig. 49. Sailors from a torpedo boat fishing mines on the Danube, Ismail, 8 May 1917, National Library of Romania.

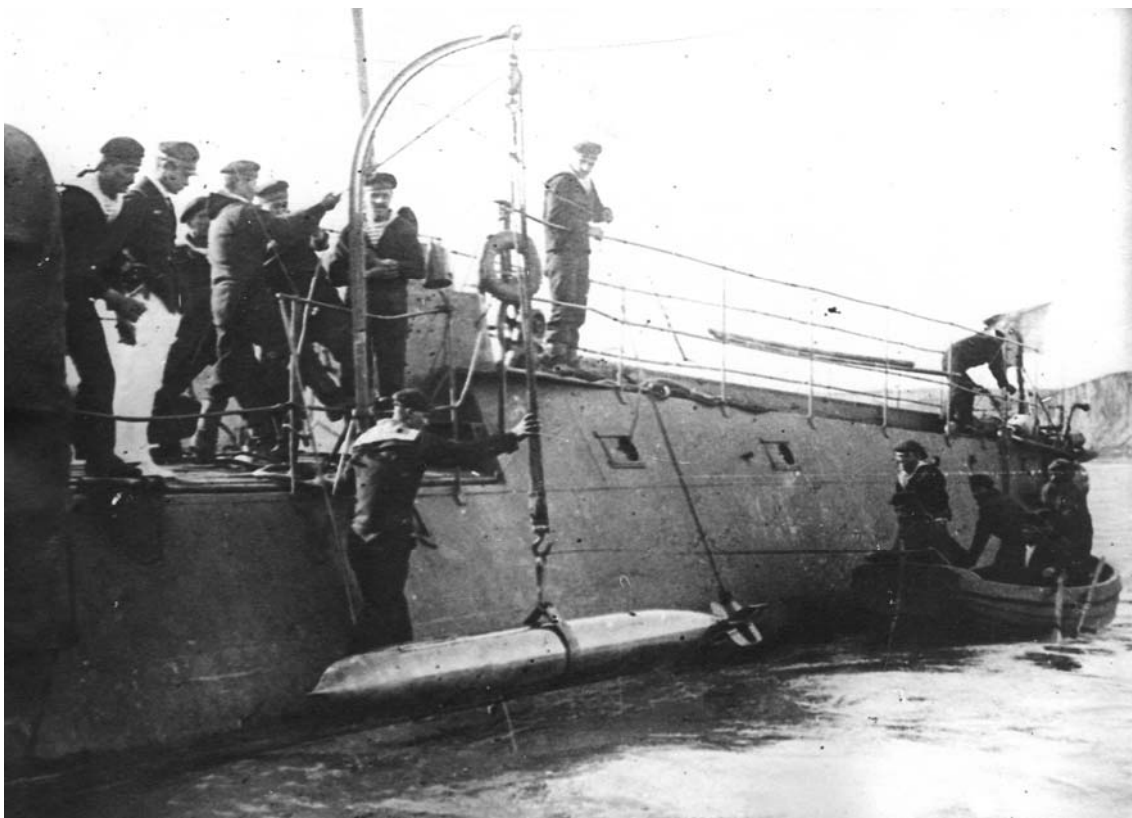


Fig. 50. Launching of a torpedo, National History Museum of Romania.



Fig. 51. Bridge over a river, National History Museum of Romania.



Fig. 52. Farman planes at a military airport, National History Museum of Romania.



Fig. 53. Observation balloon, National History Museum of Romania.

Roaming from one battlefield to another, the photographers often met groups of scared refugees fleeing their battered villages on the front line. The operators were saddened by the fate of those miserable peasants who were carrying all their belongings in broken carts (Fig. 54) or made short stops for eating their meager meal (Fig. 55). Some of them even begged for a hunk of bread to feed their starving children. Thus, the war reporters turned ethno-photographers, following on the steps of 19th century photographers such as Szathmari, Duschek, Zipser, Schäffer and many others who were fond of such topics. There was not unusual for the invaders to molest some poor, undefended peasant women because they refused to share with them the few provisions and fodder they had. Such a woman showed her bruises and scars to the astonished photographers for documenting the brutality of the enemies (Fig. 56).

Other pictures with strong propaganda significance were those showing Romanian prisoners of war who were released from Austro-Hungarian prisoners' camps in March 1918 and return home in rags, starved, exhausted and some of them even ailing or lacking a limb (Fig. 57).

The great number of retrieved images and their exceptional dimensions – 18 x 24 cm – indicates that lots of positive copies were taken after the glass negatives, and sent to the Army units and to the General Headquarters for propaganda purposes. The great majority of images have a caption attached on a piece of paper that can be folded on the back of the photo. The pieces of information supplied by these images are very important and clarify certain moments of the evolution of the engagement. One of photographers' duties was, as mentioned before, to date and localize rigorously the images they sent and to accompany them with detailed reports useful for the archive cataloguing. The most important pictures were selected and bound on albums which were stored at the Military Museum.⁴⁰

Some of these images were used to illustrate a magazine edited in Bucharest, under the direction of Ioan Gorun and called "Războiul nostru și Războiul Popoarelor" (Our War and People's War). There were mostly studio portraits of generals and statesmen which were printed on the cover but none from the battlefield. Unfortunately there were but few pictures offered by the Romanian military photographers dating from the first months of war when the Photographic Departement was far from being organized and active. Soon that periodical stopped its publication when the Capital fell on the hands of Germans in late November 1916.

When the southern part of Romania was invaded by the enemy troops, the Germans brought in their cutting edge photographic skills and their well trained camera crew to capture images for "Săptămâna Ilustrată" (The Illustrated Week), a newly-founded weekly magazine published in Bucharest to support the occupants' goals. In spite of the propaganda, it is to be said to its credit, this periodical amassed attractive and well-documented articles on cultural, artistic and economic issues and news from the battlefield – albeit with a predictable twist, always stressing the German victories and their humanitarian behaviour. The rich and high quality illustrations provided a positive take on the German occupation: the un-denying disciplined and corruption-free military administration, the friendly gloss put upon the relations between occupants and locals, the neat and clean Bucharest (compared to the more bohemian laissez faire atmosphere of the capital city run by the Romanian authorities), the pragmatically Teutonic approach such as vegetables cultivated in the Cișmigiu Garden, German cooks feeding the poor, etc. With such images the German military administration wanted to show they were not simply stamping their power upon the civilians, they offered a well meant helping hand to the inhabitants, which is a little bit gross. The circus was completed with carefully choreographed glittering pageants, all too often presented as exhibitions of force cum benevolence. It goes without saying this was a „reality” viewed through the lenses of photographers in the occupants' payroll. The Germans were not famous for their sense of humour and sometimes some staged images were really funny and brought ridicule on the protagonists: to mention Field marshal August von Mackensen taking a morning horseback ride followed by street urchins with whom he joked and made little pranks to become popular among children (Fig. 58). Kaiser Wilhelm II visited Romania between 20 and 24 September 1917, and his tour to various places of historic or economic importance was covered by those photographers (Fig. 59, 60). The armistice parley at Focșani and the signing of the preliminary peace treaty at Bufta (Fig. 61) and afterwards the final one, signed in Bucharest, on 24 April (old style)/7 May (new style) 1918, were extensively documented by the German photographers. That humiliating peace didn't last long: as long as the fortunes of war turned towards the Allies in November 1918, the Romanian government gave an ultimatum to the German army to leave the country. Consequently, the enemies evacuated Romania and King Ferdinand and his government returned to Bucharest.

⁴⁰ Arhivele Militare Române, Fond Direcția 4 Geniu, dosar 1047, f. 187.



Fig. 54. Refugees, National History Museum of Romania.



Fig. 55. Refugees eating their meager meal, National History Museum of Romania.



Fig. 56. Refugee woman showing her scars, National History Museum of Romania.



Fig. 57. Romanian prisoners of war released from an Austro-Hungarian camp, 15 March 1918, National History Museum of Romania.



Fig. 58. Field Marshal August von Mackensen taking a morning horseback ride followed by children, "Săptămâna Ilustrată" No. 24/17 December 1917.



Fig. 59. Front page of "Săptămâna Ilustrată" No. 19-20/24 October 1917.



Fig. 60. The Kaiser and Field Marshal August von Mackensen visiting a former battlefield on the Carpathian Mountains, National Library of Romania.

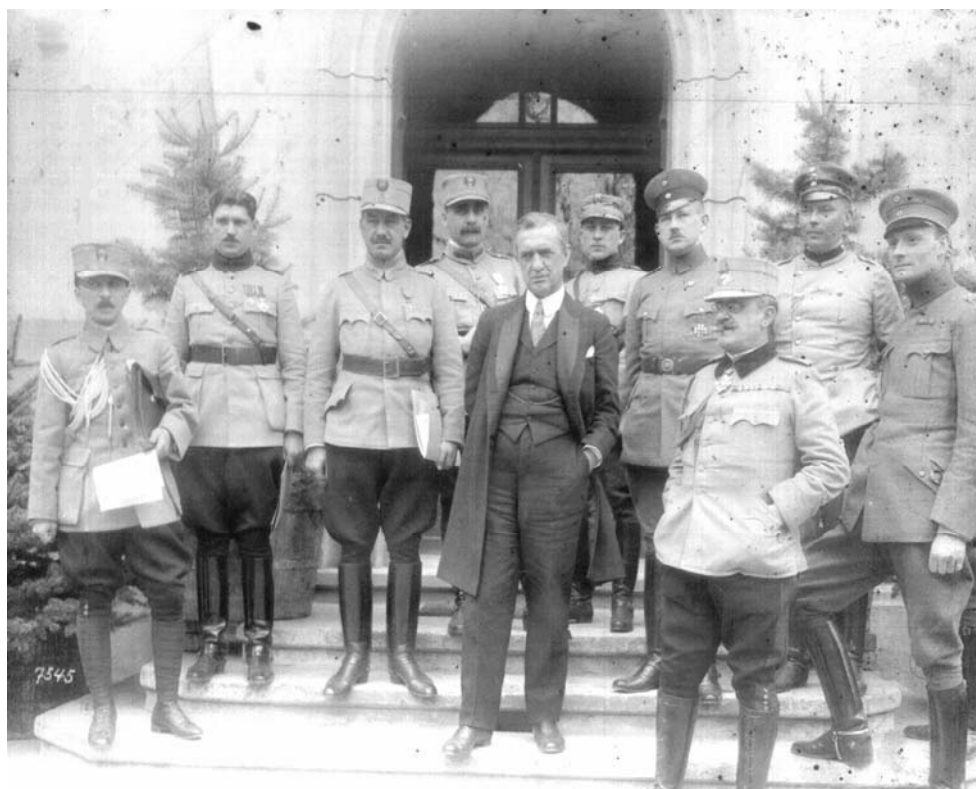


Fig. 61. Constantin Argetoianu (in civilian clothes), General Lupescu and Colonel Mircescu after the signing of the Buftea preliminary peace treaty, 1918, National Library of Romania.

It was now the turn of the Romanian operators from the Photographic Department of the Army to take pictures of the celebrations that followed: First December 1918 marked the Victory Parade and filled the main streets of Bucharest with cheerful crowds. The wide avenues were lined up with soldiers honouring King Ferdinand and Queen Maria passing by on horseback along General Berthelot (on their left) and young Prince Nicholas – who was still far from the age of soldiering being just a boy scout – on their right. The magnificent cavalcade was worth to be photographed (Fig. 62).



Fig. 62. Victory parade on the Kiseleff Avenue, 1st December 1918, National Library of Romania.

After the end of the war, part of this material was used to illustrate studies and papers dealing with the Great War. The trend was set by the French magazine „L’Illustration” and its editorial team who valued the rich iconography gathered during the war and published, in 1922, an imposing work in two volumes: *Album de la Guerre*. One can find there some images taken by the Photographic Department of the Romanian Army and published under the caption *Nos alliés roumains*.⁴¹ For the Western world it was hard to believe that our soldiers went to front encouraged by the plaintive tune played by a fiddler marching at the head of the column. Far from being the fierce Highland warrior’s counterpart whose courage and abnegation in battle was fuelled by the savage sound of pipes, the Romanian soldier was a rather mild character for whom the violin sounds were reminiscent of family, friends and the good old days back home. That picture toured the world and gave an idea of the Romanian bravery (Fig. 63).

In 1936, at the 20th anniversary since Romania joined the war effort, the “Sfarmă Piatră” magazine dedicated a whole number to the Great War with articles signed by Nichifor Crainic, Pan M. Vizirescu, E. D. Boroianu and Niță Mihai all of them richly illustrated with war images provided by the Military Archives⁴² (Fig. 64, 65).

A word also about those unsung heroes, the ones behind the camera, who captured so brilliantly the First World War’s history in the making, but whose faces were rarely recorded. And merely by accident: sometimes an amateur or civilian cameraman would include a military photographer or a camera man in the background of his snapshot focused mainly on a different subject (Fig. 66).

⁴¹ *Album de la Guerre*, L’Illustration, Paris, 1922, Tome Second, p. 780.

⁴² „Sfarmă Piatră” nr. 38/Joi 13 August 1936.



Fig. 63. Nos alliés roumains, *Album de la Guerre*, L'Illustration, Paris, 1922.



Fig. 64. Front page of "Sfarmă Piatră" No. 38/ 13 August 1936.



Fig. 65. Illustrations by military war photographers published in “Sfarmă Piatră” No. 38/ 13 August 1936.



Fig. 66. Military ceremony at Târgu Neamț attended by the Royal Family; a military operator, camera on tripod, in the foreground, Herscovici-Spack photographers, Târgu Neamț, National Library of Romania.

Consumed professionals and inspired artists of the camera, the military personnel of the Photographic Department of the Army documented life on the front line from the average combat soldier up to His Majesty King Ferdinand and Queen Maria, capturing with immediacy various aspects of the ongoing conflagration. The information supplied by these images are extremely important to clarify certain moments of the campaign, these frames restore in front of our eyes like a puzzle the difficult years of the Great War.

JEAN NEGULESCO, UN PICTOR IGNORAT ÎN ROMÂNIA DE IERI ȘI DE ASTĂZI

de MANUELA CERNAT

Abstract

Rated among the Top Ten directors in the Hollywood golden decades 1940-1950, American filmmaker of Romanian origin Jean Negulesco was also a gifted painter. Yet, this chapter of his creative activity is little known in Romania and abroad even though his works are exhibited in some major European and American Museums. Entering the Bucharest Painting Academy in 1919, he soon left for Paris where he attended both the Académie Julian and La Grande Chaumière classes. In December 1923 he opened his first personal exhibition in Bucharest, followed by a Paris one in 1926, warmly received by the critics. Moving to the United States, he got the generous support of Duncan Phillips and soon opened a painting school which proved very successful. Despite the economic crisis, his first exhibitions in Washington, Seattle and on the West Coast were successful both from an artistic and financial point of view. They paved his way to Hollywood where his renown of portraitist inspired Greta Garbo to open for him the gates of the Los Angeles Gotha. But it is the French art historian Elie Faure who pushed the young painter to enter the film industry. In the early forties, fully exploiting the cultural richness accumulated in Bucharest and Paris during his painting studies, Jean Negulesco became one of the “most European” American filmmakers, celebrated for the sophisticated visual style of his movies.

Keywords: Jean Negulesco, famous Hollywood filmmaker, painter, rediscover, reevaluation, Romanian origin, early painting career, personal painting exhibitions, Bucharest, Paris, Washington, art collections, art museums, memories, correspondence.



Fig. 1. Jean Negulescu (1900-1993).

Este absolut inexplicabil de ce, în România lui natală, pictorul, cineastul și colecționarul de artă Jean Negulescu¹, continuă să fie aproape total necunoscut. Deși la Los Angeles, pe celebrul *Walk of Fame* al

¹ Născut la 28 februarie 1900, la Craiova, decedat la 20 iulie 1993, la Marbella (Spania).

Hollywood-ului, o stea² îi poartă numele, deși pânze și lucrări de grafică semnate de el sunt expuse în muzee de prestigiu din Europa și din Statele Unite³, iar importante case de licitații de artă îl includ periodic în cataloagele lor, acasă Jean Negulescu rămâne total ignorat. Și ca cineast și ca pictor. Ar fi impropriu să spunem că este *uitat*, câtă vreme prea puține s-au știut despre el în România postbelică.

Rămâne un mister de ce, spre deosebire de alte nume sonore ale diasporei noastre, intens mediatizate în perioada comunistă, uneori chiar în pofida voinței lor, Jean Negulescu nu a fost agreat de autoritățile de la București. Dimpotrivă. Filmele lui nu au fost achiziționate și nu au rulat pe ecranele noastre. În colecția Arhivei Naționale de Filme a intrat, aproape clandestin, un singur titlu⁴ din cele aproape 40 de lung metraje și peste 100 de scurt metraje semnate de el. În tot acest răstimp, cineastul – cotate printre cei mai importanți cinești ai perioadei de aur a cinematografului american – era omagiat pe toate meridianele lumii libere.

Rafinată plastică vizuală a filmelor lui i-a adus, în anii '40-'50, renumele de „*cel mai european dintre regizorii americani*”⁵. Același elogiu l-a exprimat, în anii '80, presa din apusul continentului nostru, inclusiv cotidianul francez de orientare creștin-democrată *La Croix*: „*Cinematograful american, ca și America însăși, a fost făcut de emigranți. Privind în urmă, spre marele cinema clasic, dispărut odată cu epoca marilor studiouri, descoperim că unele dintre trăsăturile lui cele mai marcante se datorează regizorilor formați în spațiul Mittel European. Printre aceștia, Jean Negulescu ocupă un loc aparte.(...) Din România lui natală, din această frontieră a latinității, el a adus un temperament de artist, un spirit cosmopolit, un umor sceptic, niciodată greoi. Într-o epocă în care Hollywoodul construia un univers pur fictiv, în care adevărul documentar, geografic și istoric erau simple pretexte, Negulescu a știut să dea viață unor intrigi romantice și ironice. (...) Mulțumesc Jean Negulescu pentru a ne fi dăruit, pentru totdeauna, atâta bucurie*”⁶.



Fig. 2. În vizită privată la Studiourile Cinematografice de la Buftea.
De la stânga la dreapta, Jean Georgescu, Jean Negulescu, C. Ivanovici, Sabina Negulescu (1968)⁷.

² Inaugurată la 2 februarie 1960, pe Hollywood Boulevard, în dreptul clădirii cu nr. 6212.

³ Muzeul de Artă din Nisa, Muzeul Fundației Maegh de la Saint Paul de Vence, Muzeul Phillips din Washington D.C., Muzeul Smithsonian etc.

⁴ *Johnny Belinda* (1948), nominalizat la Premiul Oscar pentru toate cele 12 categorii existente atunci (caz rarism) și câștigător al trofeului pentru interpretare feminină (Jane Wyman).

⁵ Manuela Cernat, *Un cineast din America, membru de onoare al Academiei Române*, în *Academica*, nr. 11, Septembrie 1996

⁶ Edgardo Cozarinski, *Jean Negulescu, un artiste cosmopolite*, în *La Croix*, 14 septembrie 1986.

⁷ Toate fotografiile care ilustrează prezentul studiu, precum și reproducerile fotografice ale unor lucrări sau documente, provin din colecția autoarei.

Artistul, originar din Craiova, are toate datele ca și noi să-l integrăm în galeria artiștilor români de notorietate universală, alături de Brâncuși, Enescu, Eugen Ionescu, Elvira Popescu. Și totuși acest drept i-a fost refuzat.

Tăcerea a fost ruptă abia în 1988, când săptămânalul Uniunii Scriitorilor, *România Literară*, a început să-i publice în foileton superbe *Amintiri europene și hollywoodiene*⁸, best-seller⁹ aclamat pe toate meridianele. Un an mai târziu, în iulie 1989, cu minime și ne semnificative cenzurări, Editura Meridiane tipărea memoriile sub titlul *Drum printre stele*. Difuzat „pe sub mână” conform obiceiului de atunci, tirajul, ridicol de mic¹⁰, s-a epuizat înainte de a ajunge în rafturile librăriilor.

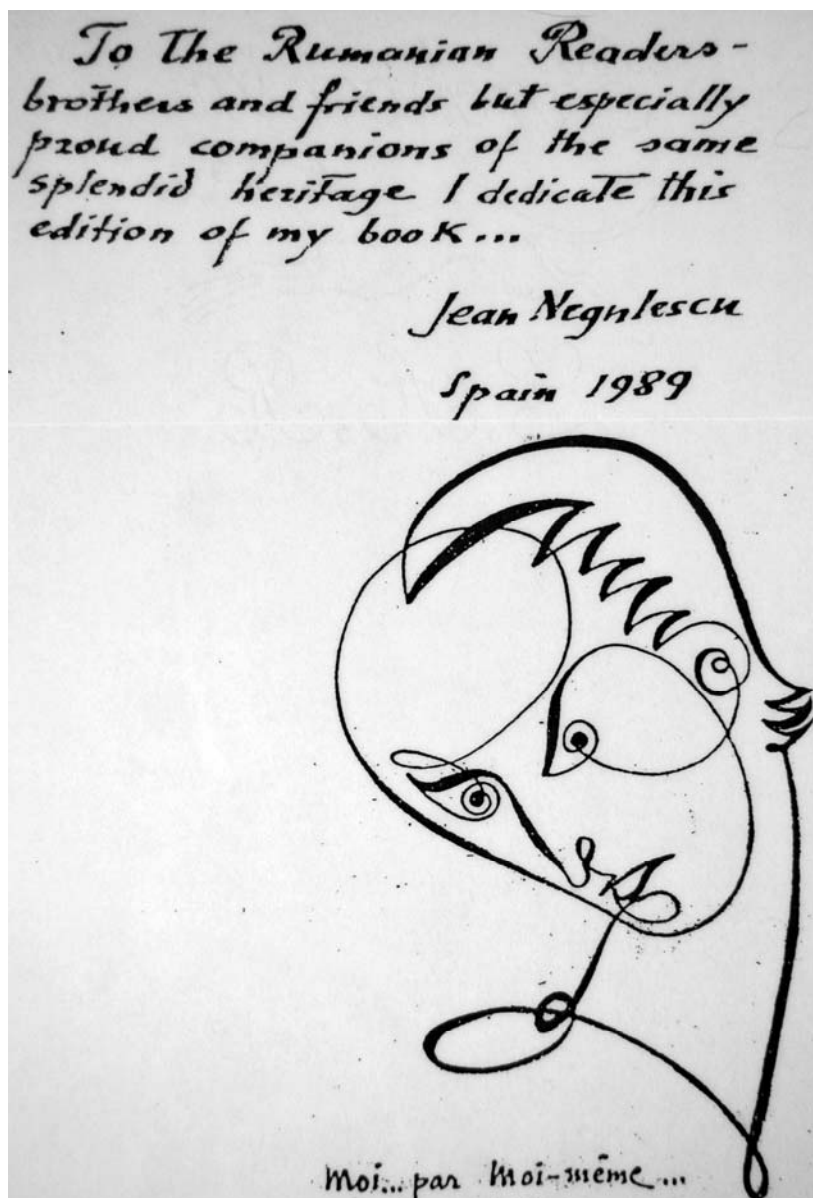


Fig. 3. Autoportret în peniță și salutul adresat compatrioților ca prefată la versiunea românească a Amintirilor: „Cititorilor Români – frați și prieteni, dar mai ales mândri pătași ai aceleiași splendide moșteniri, le dedic această ediție a cărții mele. Spania, 1989.”

⁸ După cum mi-a relatat atunci secretarul general de redacție al *României Literare*, Roger Câmpeanu, după primele episoade ale *Memoriilor* lui Negulescu, revista – care, tolerată de autorități, apărea într-un tiraj confidențial – a început să dispară din chioșcuri de la primele ore ale dimineții, ceea ce a oferit redactorului șef, George Ivașcu, ocazia să ceară suplimentarea tirajului.

⁹ *Things I Did and Things I Think I Did*, New York, 1983.

¹⁰ Semnată de autoarea prezentului studiu, traducerea nu a mai fost reeditată. Copyrightul aparține autorului și, după dispariția acestuia, în 1993, nici moștenitorii legali și nici legatarul testamentar nu au mai fost de găsit, în ciuda demersurilor legale întreprinse de Fundația Jean Negulescu, cu sprijinul Uniunii Cineaștilor din România.

Ar fi fost de așteptat ca măcar după 1990, această uimitoare personalitate a diasporei românești, cineast de renume și maestru al șevaletului, care s-a mândrit toată viața cu „*postura superioară de a se fi născut român*”¹¹, să fie reintegrată cu maximă celeritate în patrimoniul nostru cultural. A avut parte doar de gesturi simbolice¹² pe care, deși încărcat de laurii și decorațiile multor altor țări¹³, le-a primit cu adâncă emoție. În 1990, după ce Uniunea Cineaștilor i-a conferit titlul de Membru de Onoare, răspundea nu din curtoazie ci din inimă: „*Dragii mei, am fost totdeauna mândru și recunoscător pentru toate onorurile ce mi-au fost acordate în viață. Ele însemnau că, într-un anume sens, mi-am făcut bine meseria. Dar a fi ales Membru de Onoare al Uniunii Cineaștilor din România, aceasta este o acoladă cu totul specială, pentru că mi-a fost oferită de frații și colegii mei de breaslă. O voi păstra ca pe una din rarele-mi comori și vă rămân pururi îndatorat.*”¹⁴



Fig. 4. În biroul de la Hollywood, vegheat de portretele vedetelor lui.

În 1992, devenea membru de onoare al Academiei Române. „*Pentru aceasta sunt foarte mândru și măgălit*”¹⁵. Era pentru prima oară când *nemuritorii* îngăduiau un cineast în rândurile lor. Primirea în forul suprem al inteligențelor din țara lui natală anula jumătatea de secol de tăcere impusă.

Binevenite și cuvenite, acele reverențe păreau să anunțe așteptata recuperare. Numai că omagiul cineaștilor și al academicienilor nu a fost urmat, cum ar fi fost de așteptat și cum s-a întâmplat în atâtea alte cazuri, de necesară recuperare în mentalul colectiv românesc.

¹¹ Jean Negulesco, *Drum printre stele*, București, 1989, p. 6.

¹² Ambele datorate mai tânărului său concitadin Mihnea Gheorghiu, în dubla lui calitate de președinte al Uniunii Cineaștilor și de președinte al Secției de artă și literatură a Academiei Române.

¹³ Inclusiv panglica de Comandor al Ordinului Literelor și Artelor al Republicii Franceze și Crucea de Cavaler al Ordinului Regal „Sfântul Gheorghe” al Greciei.

¹⁴ Arhiva Uniunii Cineaștilor din România.

¹⁵ Scrisoare către familie, 14 mai 1992.



Marlene and J. N.
after the
opening of H.T.M.A.H

Fig. 5. Regizorul și Marilyn Monroe la premiera filmului *Cum să te măriți cu un milionar*.

În timp ce nonagenarul era sărbătorit cu recunoștință pe toate meridianele, de la Paris la New York, de la Madrid la Tokyo, prin fastuoase retrospectivă, la București nu s-au găsit fonduri nici măcar pentru obținerea drepturilor de difuzare a filmelor sale, în regim de Cinematecă¹⁶.

Lacuna, încă remediabilă, impune totuși o oarecare urgență. Știm cât este de complicat, dacă nu chiar imposibil, să înlături prejudiciul creat de nerespectarea sincroniei informației, de neparticiparea la sistemul referențial al epocii. Prețios pentru Pantheonul românesc, în timp ce pentru cultura occidentală rămâne un nume sonor printre alte celebrități contemporane lui, Jean Negulescu a fost un artist cu dublă profesie – cineast și plastician – și triplă identitate culturală – română, franceză și americană – ceea ce complică tentativa de reintegrare a destinului său cultural, de reaşezare în peisajul vremii¹⁷.

¹⁶ În colecția Arhivei Naționale de Filme se păstrează o copie a filmului *Johnny Belinda* (1948) laureat al Premiului Oscar pentru interpretare feminină (Jane Wyman). În 2010, DVD-ul *How to Marry a Millionaire* a fost distribuit împreună cu ziarul *Dilema*, publicitatea insitând pe numele protagonistei Marilyn Monroe și nu pe al regizorului de origine română.

¹⁷ Datele biografice oferite de Internet în diversele site-uri cu profil cinematografic abundă în erori grosolane și informații fanteziste.

Când atât de puține valori artistice românești au reușit să se afirme și să accedă la maximă notorietate internațională în spațiul culturii occidentale a secolului XX, indiferența cu care compatrioții de ieri și de astăzi l-au tratat și îl tratează pe Jean Negulesco a fost și rămâne, în cel mai bun caz, de neînțeles.

Și dacă foarte rar ecranele Cinematecii din București sau televiziunile își mai amintesc de **cineastul** Jean Negulesco, absolut nimeni nu mai evocă destinul lui de **pictor și colecționar de artă**. Este ceea ce își propune prezentarea noastră, cu speranța că, ulterior, inventarierea și evaluarea lucrărilor de artă plastică și a locului ocupat de pictorul și graficianul Jean Negulesco în cadrul generației sale va fi asumată de specialiști în materie.

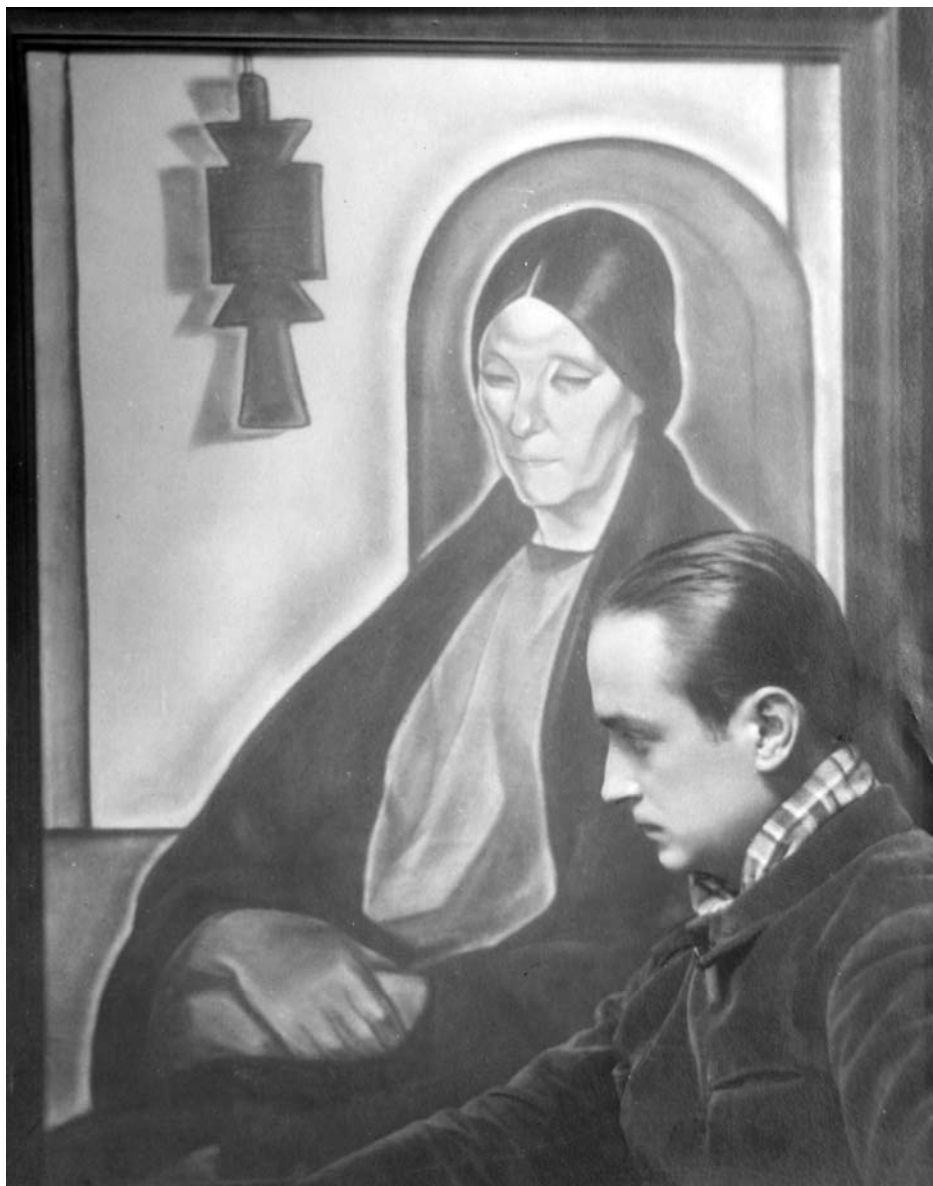


Fig. 6. Artistul în fața portretului Mamei, expus la București, în Palatul Ateneului, în 1923.

Publicate la New York, în 1983, memoriile lui urmăresc, cu farmec, umor și autoironie, etapele uimitoarei ascensiuni spre glorie mondială a unui român născut la Craiova, *odată cu secolul*. Pentru că notorietatea internațională și-a datorat-o ecranului, rememorarea este centrată pe cariera de cineast. Cea de pictor este zgârcit amintită. Mizând pe elementul anecdotic, pe detaliul colorat de biografie și ambianță, Negulescu preferă să evoce boema Parisului anilor '20, portretele unor monștri sacri din Montparnasse și Montmartre, în umbra cărora a avut șansa să se formeze: Brâncuși, Modigliani, Jules Pascin, Cocteau.

Am avut curiozitatea să coroborez mărturiile din paginile cărții cu cronicile de artă plastică din presa epocii și cu informațiile generos oferite mie de pictorițele Sabina Negulescu-Florian și Ileana Micodim, sora

și, respectiv, nepoata artistului, rămase în România¹⁸. Și am descoperit un *Janus Bifrons*. Cineastul a rămas constant dublat de un maestru al penelului, cu certă platformă și un impresionant cerc de relații în breaslă și în cercurile culturale pariziene și americane.



Fig. 7. Studentul Iancu Negulescu în studioul parizian, înconjurat de propriile lucrări.

Dacă în *Amintiri*, perioada studiilor de Belle Arte din România este rememorată fugitiv și în cheie romanțioasă, Sabina Negulescu-Florian mi-a furnizat detalii revelatoare. Printr-o tulburătoare coincidență, hotărâtoare pentru destinul lui de pictor a fost... întâlnirea cu cinematograful!

Excepționala înzestrare a copilului Iancu Negulescu a fost deconspirată după ce pe o foaie de caiet a reprodus, cu uimitoare precizie a detaliilor și simț al mișcării și al proporțiilor, o scenă de duel dintr-un film de capă și spadă văzut în grădina de vară *Minerva*, de pe Corso-ul craiovean¹⁹ unde poposise un „cinematografist” ambulant. Ochiul atent al mamei (fostă învățătoare), i-a decelat talentul, iar profesorii i l-au ocrotit. Înscris la *Carol*²⁰, elevul Negulescu, premiant la toate materiile, participa, la doar doisprezece ani, la un concurs național de desen și câștiga Premiul I. Starea financiară prosperă a familiei – tatăl era proprietarul hotelului *Calafat* și al mai multor imobile din centrul orașului, inclusiv al clădirii care adăpostea Judecătoria – promitea să îi asigure un viitor ferit de spectrul mizeriei, prin tradiție definitoriu pentru tagma artiștilor. Să nu uităm că pe atunci Craiova era unul dintre cele mai elegante și prospere orașe din țară, cu o elită aristocratică și intelectuală puternică, cu o burghezie solid instalată în tradițiile modului de viață occidental.

¹⁸ În lungile convorbiri purtate în vara lui 1999 când mi-au pus la dispoziție și arhiva familiei unde am descoperit prețioase fotografii inedite și o bogată corespondență. În acele evocări și în acea corespondență am găsit imboldul pentru monografia *Jean Negulescu*, publicată în anul 2000, cu sprijinul Uniunii Cineaștilor, în colecția *Centenarul cinematografului românesc*.

¹⁹ *Doljul*, 14 mai 1908, *apud* Olteea Vasilescu, *Despre începuturile cinematografului în orașul Craiova (1896-1914)*, în SCIA, TMC, 1972, nr. 1, p. 77.

²⁰ Unul dintre cele două licee de prestigiu ale urbei, celălalt fiind „Frații Buzești”.



Fig. 8. Familia Negulescu în 1913.

Dar intrarea în război și ocuparea sudului țării de către inamici avea să cufunde întreaga Românie în sărăcie și nesiguranță. Refugiată la Iași, numeroasa familie Negulescu înfruntă cu demnitate și resemnare privațiunile. Ca membru al Ligii Naționale a Cercetașilor, adolescentul Iancu²¹ este cooptat în echipele de voluntari ale Crucii Roșii repartizate pe lângă trenurile cu răniți și spitalele de campanie din capitala Moldovei. Deși extrem de dură, acea experiență de viață în care întâlnește aproape continuu moartea nu-i alterează viziunea solară asupra existenței. Tot ce descoperă aici îi va fi de folos mai târziu. La Iași are șansa să asiste la unul dintre magicele recitaluri oferite de George Enescu răniților, soldaților și refugiaților: „*Sunetele viorii lui îmi răscoleau sufletul. În timp ce îl ascultam, i-am schițat silueta pe o foaie de hârtie. Desenul meu, încadrat într-o simplă ramă neagră, avea să aibă onoarea să fie expus în vitrina unei librării. Ceasuri în șir am patrulat prin fața ei, ca să trag cu urechea la comentariile trecătorilor. «Cine e ?» «Enescu, cine altul !» – «Da ? Și cine semnează desenul ?» – «Ion (pseudonimul meu). » – «Ion?» – «N-am auzit de el ! » – O să auziți! Mi-am spus. Destinul mi-a fost pecetluit pe loc, atunci și acolo. Aveam să fiu pictor, un pictor celebru»²².*



Fig. 9. Fotografie din 1923, în fața unei alte lucrări din expoziția de la București.

²¹ Așa i se spune în familie și între prieteni și cu acest diminutiv își semnează și primele lucrări, schimbându-și numele în Jean Negulesco de-abia în 1924.

²² Jean Negulescu, *op. cit.*, p. 18.

Pentru adolescent, trauma refugiului este atenuată de fiorul aventurii. În *Amintiri*, cei trei ani de lipsuri și spaime sunt evocați cu discreție: „Îmi revin în minte, ca prin ceață, foamea, frigul, absența dulciurilor, a vestimentelor călduroase, specula (...). Vroiam să uit. Am uitat. Aveam un singur gând: să pictez. Tot ce îmi doream era un atelier și un model”²³.

Reîntors la Craiova, visul i se împlinește. Autoritarul Ghiță Negulescu concede să îi amenajeze un atelier de pictură în apropierea casei părintești, cu condiția să recupereze studiile întrerupte prin forța împrejurărilor, să își susțină examenele restante și să treacă cu notă mare bacalaureatul. Absolvirea liceului coincide cu vernisajul primei expoziții personale²⁴. În toamna lui 1919, autoritățile îi oferă o bursă de studiu la Școala de Arte Frumoase din București, spre supărarea tatălui. Criza postbelică i-a scăzut drastic veniturile; are de întreținut la studii opt copii, dintre care șase fete de măritat. Fiul cel mare se cuvenea să renunțe la nesigura viață de artist, pentru studii de economie, administrație și drept, ca să aibă cine prelua și duce mai departe afacerile familiei.

La Școala de Arte Frumoase, Iancu îi are profesori pe George Demetrescu Mirea, rectorul în exercițiu, pe Costin Petrescu și pe Ipolit Strâmbu²⁵. De la profesorul Mirea deprinde rigoarea și disciplina severă a lucrului. Costin Petrescu îl inițiază în tehnica portretului și a picturii *al fresco*, ambele de mare folos, mai ales pecuniar, în următoarele decenii²⁶. Decisivă pare să fi fost influența lui Ipolit Strâmbu în geometrizarea planurilor, simplitatea detaliilor și viziunea arhitecturală, trăsături dominante în estetica primei perioade de creație și în stilistica cinematografică de mai târziu.

Destinul îi va fi însă determinat, cu totul neprevăzut, de prietenia cu președintele Sindicatului Studenților de la Belle-Arte²⁷, sculptorul Horia Igiroșanu, un mare pasionat de cinema dar și de activism civic. Cu patru ani mai în vârstă decât Negulescu, a ajuns abia la jumătatea studiilor, care aici durează șapte ani. În toamna lui 1920, ca să atragă atenția Ministerului Cultelor și Artelor asupra condițiilor de studiu insalubre din ambele localuri ale școlii, dar mai ales al celui din Calea Griviței nr. 22²⁸, o fostă cazarmă cu săli igrasioase și neîncălzite, cu ferestre cu geamurile sparte și cercevele pe sub care șuieră vântul²⁹, Igiroșanu înaintează autorităților un memoriu. Ministerul, confruntat cu grava criză economică postbelică, îl ignoră. Revoltați, studenții anunță, într-un romantic elan contestatar, că se retrag din Școala de Arte Frumoase ca să înființeze o *Academie Liberă de Arte Plastice*. Momentul este însă cum nu se poate mai prost ales. Presiunea bolșevică vizează extinderea revoluției sovietelor dinspre Rusia spre România și de aici spre Europa Centrală și de Vest – tentativă zădărnicită recent de armata română prin ocuparea Budapestei și zdrobirea Republicii bolșevice a lui Bela Kuhn. Autoritățile de la București au fost obligate să mențină starea de război și jurisdicția militară aferentă³⁰. Orice mișcare destabilizatoare este stopată din fașă. Suspectați de legături cu bolșevicii și de intenții de subminare a ordinii statale³¹, studenții au devenit, fără voia lor, potențiali inamici publici.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Informație oferită de Sabina Negulescu-Florian și Ileana Micodim, încă neverificată prin cercetarea publicațiilor din Craiova.

²⁵ Acesta din urmă predă la clasa pentru fete, totuși va apela deseori la corecturile lui.

²⁶ În Franța și în Statele Unite, portretele făcute unor personalități marcante îi vor croi drum spre notorietate. Ca muralist, va semna fresce de interior pentru propriile locuințe și pentru reședințele unor prieteni cu dare de mână din Franța, Elveția și Spania. Din păcate, deocamdată nu dispunem de numele lor, ci doar de fotografii ale respectivelor comenzi.

²⁷ Titlatura oficială era Asociația Studenților din Școala de Arte Frumoase. Tot din inițiativa lui Horia Igiroșanu, Asociația înființase o filială și la Iași.

²⁸ Același unde funcționează și astăzi o parte dintre atelierele Universității de Arte Plastice și unde, din 1920 încoace, nu s-au schimbat prea multe.

²⁹ Într-o scrisoare către un prieten, Fritz Stork definea în termeni aspri acel local impropriu : „... o rușine... e clădit în mod provizoriu și provizorat a rămas de la 1913... urât, prost conceput și cu săli puține și neîncăpătoare. Orice școală primară, și sunt sute de mii în țară, are un local mai frumos, încăpător și aproape impozant, numai Școala de Arte Frumoase din Capitala țării, aproape singura din țară, trebuie să se mulțumească cu un fel de magazie fără nici un aspect.” Arh. Muz. Storck. Apud *100 de ani de la înființarea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București. 1864-1964*, București, 1964, p. 67.

³⁰ Desele comploturi, atentate și provocări ale agenților comuniști, la frontiere și în interiorul României Mari, au impus menținerea stării de război și a jurisdicției militare pe parcursul întregului deceniu, până în aprilie 1929.

³¹ Virgil Condoiu, *A cincea aniversare a Asociației Belle Arte. 27 oct. 1923*, în *Clipa*, nr. 22, 11 noiembrie 1923, p. 2.



Fig. 10. Desen și legendă în stil agitatoric din ziarul *Clipa*:
Horia Igiroșanu, I. Iacobescu și H. Crețulescu purtați între baionete pe străzile capitalei.

La 11 noiembrie, în urma unei sesizări, subdirectorul Șoimescu din Ministerul Cultelor și Artelor³² solicita autorităților să închidă școala și să o pună sub paza armatei. Din exces de zel, sau pentru a descuraja viitoare asemenea contestări, Horia Igiroșanu și alți doi colegi sunt arestați!³³ Ulterior s-a aflat că denunțul rezultase dintr-un stupid *qui pro quo*. Turnătoria și duritatea represaliilor vizau pe altcineva. Senatorul liberal de Mehedinți Iosif Igiroșianu, celebru jurist și susținător al reformei agrare care diminua marile latifundii în vederea împroprietăririi soldaților țărani, promisă de Regele Ferdinand în ceasurile de cumpănă ale războiului, avea un fiu. Când în presă a apărut știrea despre „greva de la Belle Arte” inițiată de studentul Igiroșanu, inamicii politicianului din Mehedinți au fost convinși că este vorba despre fiul acestuia, ignorând că bătaiosul sindicalist era născut la Azuga și nu la Turnul Severin. Cele două nume se deosebeau printr-o literă. Un biet *i*, în plus, sau în minus, stârnise confuzia și răfuiala politică a adulților, trimițând la răcoare, din fericire pentru doar câteva ore, un student idealist³⁴.

Fără să vrea și, mai ales, fără să știe, cu inconștiența și înflăcărea vârstei, Horia Igiroșanu făcuse totuși jocul agenților lui Lenin și Rakovski, care intenționau să arunce România în haosul unui nou război, de astă dată civil. Iancu Negulescu scăpase de implicarea în scandalul cu nedorită turnură politică pentru că o providențială gripă îl țintuise la pat. Evitase anchetarea și fișarea în dosarele Siguranței Statului. Destinul îi

³² Conducătorul de atunci de poetul Octavian Goga.

³³ Trei ani mai târziu, în articolul mai sus citat, Virgil Condoiu, colaborator apropiat al lui Horia Igiroșanu și secretar de redacție al revistei „Clipa”, evoca în detaliu furtunoasele evenimente, precizând contextul de maximă tensiune politică al epocii: „Era timpul grevelor generale și fricoșii s-au grăbit să boteze și mișcarea noastră *Greva de la Belle Arte*. (...) Cum în poarta localului nostru era o firmă pe care erau pictate două ciocane, fiind făcută de ministerul muncii pentru școala de ucenici, oficialii au dedus că noi toți cei care am luptat pentru ideea Academiei (Libere, n.n.) trebuie să fim socialiști plătiți, bolșevici și, în orice caz, oameni periculoși siguranței statului. (...) în ziua de 23 Noiembrie 1920, un funcționar superior din Ministerul Artelor declara starea de asediu la Școala de Arte Frumoase pe care o pune sub paza sentinelor și, cu un pluton de soldați, arestează din localul Școlii din Str. Chimistului pe Dnii H. Igiroșanu, H. Crețulescu și I. Iacobescu. În urale nesfârșite, acești trei camarazi sunt purtați între baionete pe străzile capitalei, până la poliție”.

³⁴ Informația o dețin de la Iosif Igiroșianu, tatăl meu. La începutul anilor '70, ca cercetător stagiar în Institutul de Istoria Artei, doctorul Ion Cantacuzino, șeful Sectorului de istoria filmului, indus și el în eroare de similitudinea de nume, îmi repartiza întocmirea fișei bio-filmografice a lui Horia Igiroșanu, convins că îmi era rudă.

servise o lecție. Nu avea să o uite. Tot restul vieții, emigrant în Franța, apoi în Statele Unite, s-a ținut departe de politică și de orice activism.

Între timp, la Craiova se aflase despre primejdioasele lui legături cu artiștii greviști. A fost picătura care a umplut paharul. Furios, Ghiță Negulescu decide să-l expedieze pe Iancu la Paris unde îi va plăti **doar** studii de economie politică, **la zi**. Dacă, în paralel, va mai dori să ia lecții de pictură, o va face doar la cursuri serale, ca hobby...

Nu putem continua evocarea traiectoriei de plastician a lui Jean Negulescu fără a aminti că, rămas la București, Horia Igiroșanu a avut un parcurs bi-profesional similar, până la un punct, cu al colegului său. Și el și-a împărțit talentul între Belle Arte și cinematografie, cu diferența că destinul său s-a încheiat în cheie tragică. După studii s-a lansat în cariera de patron de presă și într-un tenace pionierat în arta filmului. La 20 mai 1923 înființa gazeta cultural-artistică de duminică „Clipa”³⁵, care oferea „o reducere de 20% pentru profesioniștii artei” și purta pe manșetă prețioasa mențiune: „patronată de M. S. Regina Elisabeta a Greciei”³⁶.

Anul I. — N-rul 1 **EX. 3 LEI** Dum. 20 Mai, 1923

CLIPA

TEATRALĂ // PLASTICĂ MUZICALĂ ȘI LITERARĂ

Gazetă săptămânală apare **Duminecă** sub auspiciile
“ASOCIAȚIUNEI BELLE-ARTE”
persoană morală și juridică patronată de
M. S. REGINA ELISABETA A GRECIEI

În țară	ABONAMENTE:	În străinătate	
Un an	150 Lei	Un an	450 Lei
Șase luni	80 „	Șase luni	250 „

Instituțiile plătesc triplu. Profesioniștii artei se bucură de o reducere de 20% la abonament. Oricine procură șase abonați, capătă gratuit abonamentul al 7-lea cu drept de vânzare.

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
CALEA GRIVIȚEI 56

Fig. 11. Manșeta săptămânalului cultural condus de Horia Igiroșanu.

³⁵ *Clipa Teatrală, Plastică, Muzicală și Literară*, „gazetă săptămânală sub auspiciile Asociațiunii Belle Arte, persoană juridică și morală”. Redacția și administrația funcționau în Calea Griviței no. 56. Din 1924, revista se intitulează *Clipa Teatrală, Plastică, Muzicală, Literară și Sportivă*. Înaltul patronaj al Reginei Greciei este menținut, dar pe manșetă apare acum și numele lui Horia Igiroșanu, în calitate de director. Redacția s-a mutat pe celălalt trotuar al Căii Grivița, la nr. 127.

³⁶ Fiica Reginei Maria.

Apoi a lansat pe piață săptămânalul *Clipa cinematografică*. Ambele publicații, al căror director și titular de rubrici de cronică plastică și cinematografică era, i-au asigurat rapid notorietatea. Debordând de inițiative, a deschis o societate cooperatistă de producție și distribuție de film (Clipa-Film), a înființat o școală de film (Academia de Mimodramă) și un Cineclub de cultură cinematografică (Prietenii Cinematografului)³⁷. Și, mai ales, între 1927 și 1931, a fost autorul unei trilogii istorice – *Iancu Jianu, Haiducii, Ciocoi* – cu mare priză la marele public. În 1933, a scris, produs și realizat filmul sonor *Insula șerpilor*, turnat parțial în spectaculosul peisaj stâncos al insulei românești din Marea Neagră³⁸. Din păcate, din motive lesne de înțeles, nu ni s-a păstrat nici măcar o singură fotografie din acea peliculă care astăzi ar fi avut o uriașă importanță documentară³⁹.

Vindecăt de tentația ideologiei de stânga, ulterior, exaltarea și spiritul lui rebel l-au îndreptat, din păcate, către extrema dreaptă, cu consecința inevitabilă a condamnării, după 1948, la o lungă detenție⁴⁰.

Dacă *Amintirile* lui Negulescu acordă spațiu minim studenției bucureștene din care nu reține decât o amuzantă intrigă sentimental-erotică, în schimb, aproape o treime din carte creionează un tablou colorat, cuceritor prin detaliile de atmosferă și, evident nostalgic, al studenției pariziene. A fost unul dintre nu puținele daruri ale destinului să își petreacă ucenicia de pictor în Parisul anilor 1921-1926, *années folles*, de totală descătușare creatoare, de experimente avangardiste care, în plan vizual, literar, muzical și cinematografic, dinamitau vechile forme.

Ajuns la Paris, Iancu Negulescu își închiriaza un studio la mansarda unei clădiri cu șase etaje, vechi de trei sute de ani, de pe rue de Seine (la nr. 16), unde găsește „*cele mai bune galerii de pictură modernă și cele mai interesante expoziții din Paris, ceea ce face ca această stradă să devină o mai bună școală de pictură decât însăși Academia de Belle Arte*”⁴¹. Se înscrie apoi la studii, dar nu la Economie, cum promisese părinților, ci la Academia Julian, unde „*plăteai o taxă modestă, intrai în clasă și lucrezi. Nimănui nu-i păsa dacă ești bun sau prost. De tine depindea să te faci remarcat sau să rămâi ignorat pe vecie*”⁴². Profesor îi este celebrul, tocmai prin severitate, Pierre Laurens, pe care îl va evoca în *Amintiri*, cu admirație și recunoștință⁴³. Frecventează și cursurile serale, de la Grande Chaumière și de la Academia Collarossi, nu ca hobby cum îi recomandase părintele său ci ca să facă „*game de creion*” și să exerseze crochiuri de nud: „*modelele pozau în ședințe de douăzeci, zece sau chiar numai cinci minute (...) pentru părul roșu se percepea o taxă suplimentară*”⁴⁴.

Când la Craiova se află că cecul lunar trimis de acasă are altă destinație decât cea convenită, subvenția paternă încetează. Va trăi din expediente. „*Viața mea de student la Paris a avut două constante: foamea și extazul*”⁴⁵. Și totuși, acela va rămâne timpul și locul „*unde și-a trăit cei mai frumoși ani ai vieții lui*”⁴⁶.

Datând din perioade diferite, trei instantanee luate în minusculul atelier din rue de Seine, indică dramaticele fluctuații pecuniare ale locatarului. Din experiența lor s-a născut, peste ani, gagul antologic al „*valsului mobilelor*” din comedia *Cum să te măriți cu un milionar*: în apartamentul închiriat de trei celibatari (interpretate de Marilyn Monroe, Lauren Bacall și Betty Grable), pianul, tablourile, covoarele și mobilierul, ba dispar, ba reapar, în funcție de starea financiară a protagonistelor.

³⁷ Unul dintre primele din Europa, organizat după modelul celui înființat la Paris de Louis Delluc, cu care a și întreținut o corespondență, în speranța unei colaborări între cele două cinecluburi, prin schimburi de conferențieri.

³⁸ Ion I. Cantacuzino, *Producția cinematografică din România, Filmografie adnotată, 1930-1948, II / 2, Filmul de ficțiune* (sub redacția lui Mihai Tolu), 1998, p. 49-53. Realizat sub egida Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și a Arhivei Naționale de Filme, volumul a fost tipărit post-mortem, fiind completat de o echipă de tineri cercetători – Theodor Leontescu, Dinu-Ioan Nicula, Alina Predescu – coordonați de redactorul șef al A.N.F., Mihail Tolu, și el decedat înainte de apariția lucrării.

³⁹ Evident, nu mai există nici o copie. „Reacționar” prin simplul lui titlu, filmul (copii și negativ) a fost probabil distrus de către ocupanții sovietici în 1945, în sistematica și diabolică lor operațiune de confiscare și „curățare” a depozitelor de film din România. Succesiunea acelor tragice epurări, care explică de ce nu dispunem decât de o infimă parte din producția anilor 1911-1944, este exemplar studiată și consemnată de Viorel Domenico în *Istoria secretă a filmului românesc*, volum apărut în 1996, la Editura Militară.

⁴⁰ În pofida tentativei de a sluji noul regim prin înființarea Cooperativei *Filmul Olteniei*. Convertirea de la dreapta la stânga, acceptată în cazul multora, i-a fost refuzată lui Horia Igiroșanu.

⁴¹ Scrisoare către Sabina și Vasile Florian, 1 mai 1927, *apud* Manuela Cernat, *op. cit.*, p. 16.

⁴² *Drum printre stele*, p. 27.

⁴³ *Op. cit.*, p. 26-29.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁶ Scrisoare către Sabina Negulescu, 18 iulie 1928, *apud* Manuela Cernat, *op. cit.*, p. 36.



Fig. 12. Artistul în plină criză financiară, în studioul atelier din Rue de Seine (1926).



Fig. 13. *Daphnis et Chloé*. Ulei (1922). Premiul I la Académie Julian.

La finele primului an de studiu de la Academia Julian, românul obține premiul I, pentru un ulei în culori delicate, *Daphnis și Chloe*, încă foarte cuminte ca manieră. Din fericire, întâlnirea cu Constantin Brâncuși – „Nenea Constantin, țaran român trăind în sofisticata glorie a Parisului”⁴⁷ – este decisivă pentru evoluția lui. „Într-o zi i-am arătat câteva din cele mai cumiți desene ale mele de la Academie. «Și dacă ai face un chip cu un singur ochi, crezi că te-ar băga la pușcărie?» Mi-am zis în sinea mea că vorbea în dodii. Abia mai târziu aveam să deslușesc adevăratul înțeles al acelor vorbe, pricepând că, de fapt, el îmi dăduse prima lecție de libertate”⁴⁸.



Fig. 14. Enigmaticul portret în ulei din 1922.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 37.

În 1922, se reîntoarce pentru o scurtă vacanță la Craiova, unde speră să-și înduplece tatăl să-i reînnoiască cecul salvator. Iluzie deșartă. Din același an datează un portret în ulei a cărui poveste ar putea face obiectul unui studiu în sine. Păstrat, ca prețioasă moștenire, în familia doamnei Liliana Alexandrescu-Pavlovici⁴⁹, se credea despre el că o reprezintă pe pianista Mioara Giuliade⁵⁰, directoare a Conservatorului *Cornetti* din Craiova, o femeie frumoasă și cultivată, care îl acompaniase pe George Enescu în unele recitaluri susținute de acesta la Craiova. După ce am fotografiat tabloul, studiind cu atenție imaginea, am descoperit deasupra semnăturii în culoare roșie, o dedicație adăugată de autor cu pensula muiată în aceeași culoare: *măicuței mele dragi*. Ceea ce pune sub semnul întrebării identitatea persoanei din tablou. Să fie vorba despre Elena Negulescu, mama pictorului, pe care acesta o diviniza? Dar atunci cum a ajuns portretul în familia dnei Alexandrescu-Pavlovici și cine a lansat legenda că ar reprezenta-o pe Mioara Giuliade? Până la dezlegarea misterului, important este că această lucrare de tinerețe a lui Iancu Negulescu, dincolo de o anume stângăcie, explicabilă prin viteza și contextul neprielnic în care a fost realizată, anunță o *viziune cinematografică*, în sensul pre-cinematografului teoretizat de André Bazin în *Qu'est que le cinéma?* Ușa întredeschisă din fundal, prin care se strecoară o rază de lumină, detaliile, atmosfera compoziției, anticipează parcă un cadru din viitorul său film *Humoresca*, în care protagonist este un virtuoz al muzicii clasice.

Ambiționat de neînduplecarea paternă, Iancu pleacă din nou la Paris. După alți doi ani de studiu îndârjit și privațiuni, de acumulări și sacrificii, încurajat de elogiile profesorilor și de mentorul său, Constantin Brâncuși, se simte pregătit să se întoarcă acasă cu o expoziție personală. O va deschide chiar în inima Bucureștiului, în galeria de la etajul întâi din Palatul Ateneului Român.

Tipărită în două culori, roșu și negru, invitația, de dimensiunea unei cărți poștale, original concepută, poartă pe o parte textul, scris cu majuscule⁵¹. Deasupra lui, în culoare roșie și tușă groasă, semnătura energetică a expozantului corespunde grafologic autoportretului în peniță de pe verso: un tânăr încruntat își înfruntă privitorul, sigur pe sine, aproape agresiv.

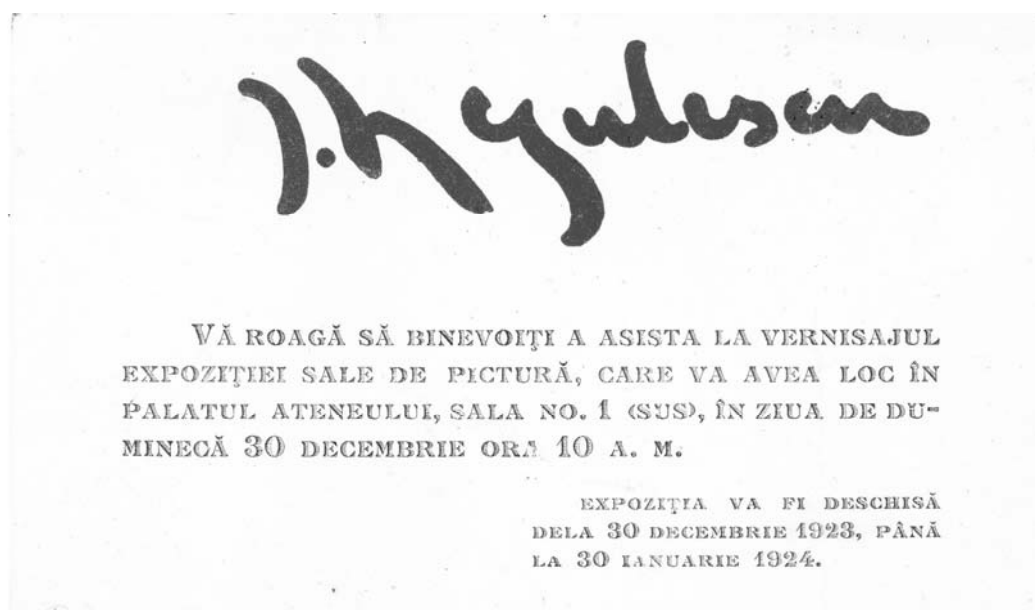


Fig. 15. Invitația la expoziția personală de la Ateneu, 1923.

Un „tânăr furios” bătea la porțile artelor bucureștene. Care nu i s-au deschis. Poate pentru că nu aparținea nici unei coterii locale? Poate pentru că mentalitatea de aici era încă mult mai conservatoare, mai academică decât la Paris? Ambele motivații par valabile. Cel puțin așa reiese dacă punem față în față cronicile din *Rampa* și din *Clipa*.

⁴⁹ Și semnalat mie, cu multă bunăvoință, de către colega noastră Ioana Vlasiu.

⁵⁰ Născută Olteanu, era sora colonelului Ion Olteanu, erou al Primului Război Mondial și bunic al dnei Liliana-Alexandrescu Pavlovici, proprietara tabloului, care a avut amabilitatea să permită fotografierea lui pentru ilustrarea prezentului studiu.

⁵¹ „I. Negulescu vă roagă să binevoiți a asista la vernisajul expoziției sale de pictură care va avea loc în palatul ateneului, sala no. 1 (sus), în ziua de Duminică 30 decembrie ora 10. a. m.” În dreapta jos, cu caractere ceva mai mici, dar tot cu majuscule, citim: „expoziția va fi deschisă dela (sic) 30 decembrie 1923, până la 30 ianuarie 1924.”



Fig. 16. Autoportret în peniță, pe versoul invitației.

În *Rampa*, cea mai importantă revistă culturală a României aceluși timp, o cronică – vitejește nesemnată – desființează fără milă prima expoziție a tânărului român școlit la Paris: „*Dl. D. (sic) Negulescu are fără îndoială talent mult. Desemnele sale sunt frumoase, deși cam reci. Picturile însă – pentru gustul meu, prea sentimentale ca concepție – nu sunt picturi pentru că nu au culoare. Sunt desemnuri făcute într-o singură culoare, poate două, ce ar vrea să însemneze culoarea unitară primitivă, dar nu au stilizarea tot primitivă a liniei – desemnuri într-adevăr de o exemplară corectitudine ce ne fac să bănuim oarecari vagi simțăminte ce au agitat sufletul celui ce le-a creat. Ce lucrări puternice ar putea să ne dea acest pictor dacă s-ar debarasa de răceala pe care i-o impune tehnica lui uscată. (Parcă ar face desemnuri tehnice pentru industrii. Mai lasă materia să vibreze puțin, d-le Negulescu! Nu mai linge cu atâta grijă Feințele (sic!?), lasă o atmosferă vie tablourilor.*”⁵²

Se pare că veninoasele aprecieri aparțineau titularului rubricii de cronică plastică de la *Rampa*, graficianul Sigmund Maur, care semna cu pseudonimul *Lucifer*. Culmea este că, exact în urmă cu un an, în spațiul aceleiași rubrici, Sigmund Maur se indignase de „*reacțiile publicului nepregătit și foarte pătimaș (s.n.)*” și îl condamnase ritos pentru „*judecata sa unilaterală (s.n.)*”⁵³.

⁵² Pictură, sculptură, Lucia Demetrius-Bălăcescu, I. Negulescu, în *Rampa*, 14 ianuarie 1924.

⁵³ *Rampa*, 7 ianuarie 1923.

Demn de semnalat este că expoziția tânărului Iancu Negulescu se deschidea la nici o lună distanță după a lui Marcel Iancu, care semănase discordie între titularii rubricilor de artă plastică din presa bucureșteană. Dacă în *Rampa Sigmund Maur* se extaziasse, în paginile *Clipei*, dimpotrivă, Horia Igiroșanu găsisse prilej să-și exprime, o dată în plus, ostilitatea față de stilul avangardist. Sub titlul violent polemic *Un alt nebun: Marcel Iancu*, promotorul Academiei Libere de Pictură își asuma paradoxal rolul de port-drapel al tradiției: „dl. Marcel Iancu, al doilea nebun după dl. Maxy, ne cheamă să vedem pictura făcută cu pieptenul și coada de mătură. Aceiași poleială lipită și încercări de construcție care te revoltă, tocmai pentru că sunt o insultă la adresa celui mai elementar bun simț”⁵⁴.



Fig. 17. Antetul rubricii de Cronică plastică din *Clipa*, 1924.

Ideosincrazia lui față de noile tendințe ale artei contemporane, în opinia sa „decadente”, reiese și din cronica – în ansamblu pozitivă – pe care o consacră fostului coleg de studenție: „compune ușor și frumos, păstrează echilibrul maselor de culoare într-o perfectă armonie cu liniile care se întretaie, așa cum au fost conduse, cu destulă abilitate și inteligență.”⁵⁵. În final, Igiroșanu nu rezistă să nu introducă un șfichi anti-modernist împotriva „expresionismului decadent”⁵⁶.

Cert este că amatorilor de artă le trebuie mult curaj ca să iasă din casă și să verifice *de visu* afirmațiile cronicilor din *Rampa* și din *Clipa*. Perioada expoziției nu a fost prea inspirat aleasă. (Sau impusă de calendarul galeriei?) Iarna „siberiană” abătută asupra României troienește Bucureștiul instalând pe străzi un lunecuş „mortal”, pentru care gazetele acuză de ineficiență și indolență primăria și autoritățile...

⁵⁴ În rubrica *Plastica* din *Clipa*, nr. 30, 6 ianuarie 1924, p. 3.

⁵⁵ „Tânărul pictor Ion Negulescu arată prin cele puține dar bune încercări de artă că și atunci când împingi caracterul obiectului până la exagerare, chiar atunci când simplifici culoarea și desenul până la ultima limită poți însemna prețioase cuceriri și desăvârșite realizări. O condiție urmată de o alta care-i stă strâns legată, trebuie totuși să îndeplinești. Să ai talent și bun simț; acestea te opresc acolo unde trebuie, pentru ca să nu atingi ridicolul. Dl. Negulescu desenează bine, pentru aceasta înțelege forma bine, reliefează dând volumul necesar și colorează curat și atât cât trebuie să ne impresioneze plăcut.” PALATUL ATENEULUI – ION NEGULESCU, în rubrica *Cronica Plastică*, *Clipa*, an II, nr. 32, 20 ianuarie 1924, p. 3.

⁵⁶ „Acolo unde depășește limitele bunei cuviințe în artă, căci există una, acolo se arată a fi la un loc cu ceilalți trăsniți, pierzându-și cu totul capul și echilibrul, atât de inteligent susținut și păstrat de celelalte lucrări bune”. Sincer îngrijorat, cronicarul se simte dator să avertizeze: „E o latură falsă și periculoasă a talentului său, care poate să-l treacă granița fericitelor stări sufletești care animă adevărata sa artă, și să-l ducă acolo unde disonanța, dezechilibrul și lipsa completă de rațiune patronează o latură strâmbă ce caută o justificare a pigmeilor, nebunilor și șarlatanilor în numele unei arte care se cheamă: expresionismul decadent.” *Ibidem*.

Dincolo de a-i fi rănit orgoliul, semi-eșecul are și un indirect dar catastrofal efect pecuniar. Iancu sperase că după expoziția de la Ateneu tatăl său, mândru de succes, îl va ierta și-i va reinnoi cecul lunar pentru continuarea studiilor. Or la Craiova, efectul ironiilor din *Rampa* este devastator. Furios că fiul **pe el** l-a făcut de râs în ochii urbei, bătrânul Ghiță Negulescu refuză să-l mai vadă, necum să-l mai stipendieze. Refuză chiar să-l mai primească în casă, trimițându-l să doarmă la hotel.

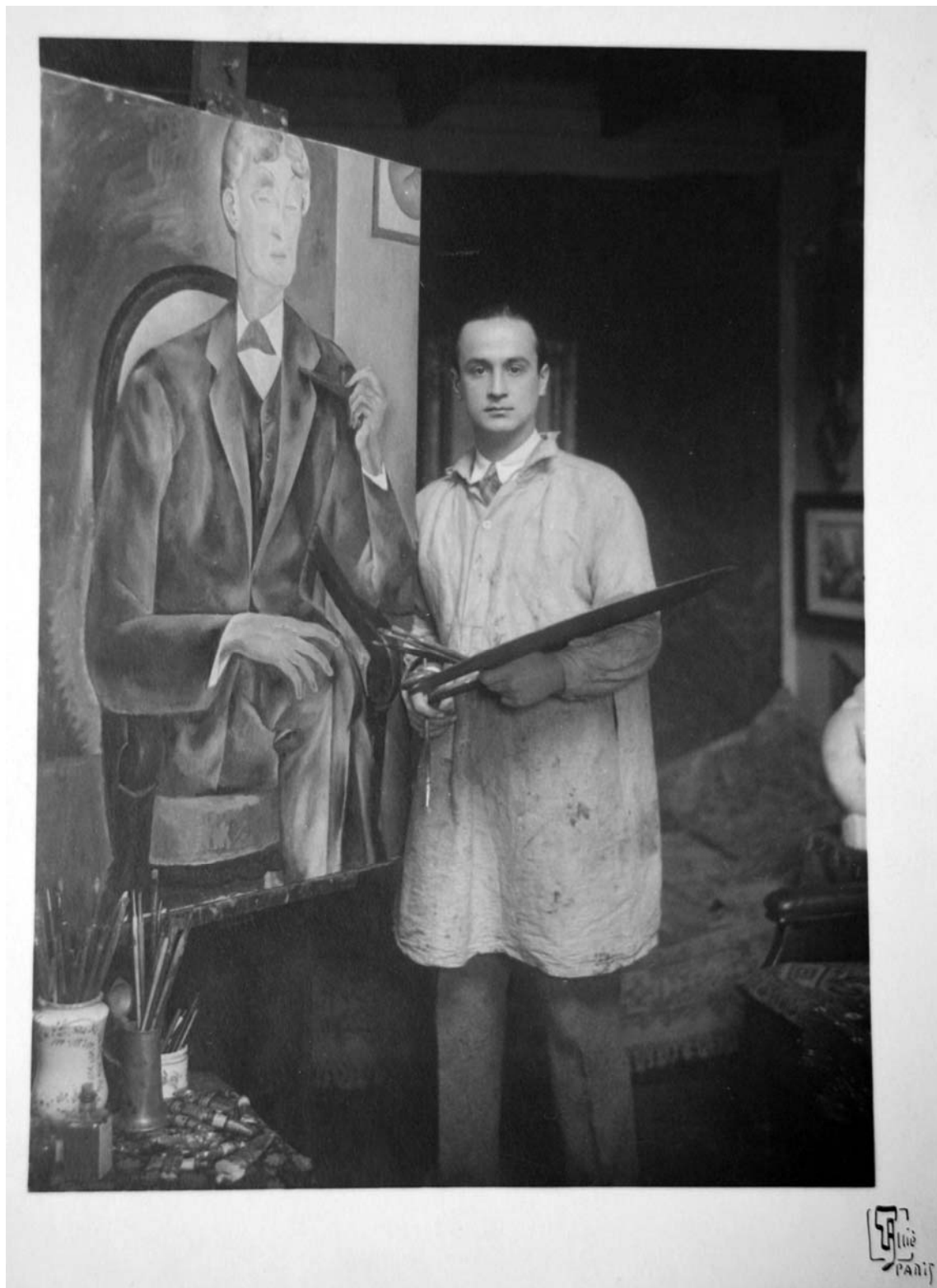


Fig. 18. Lucrând la portretul lui Richard Le Galiene (1925).

Foamea și frigul pe care le va îndura în lunile următoare la Paris și poate și amărăciunea, îl îmbolnăvesc pe Iancu de tuberculoză. Sau poate acum s-a activat morbul contractat pe băncile Școlii de Belle Arte de la București, adevărat „focar de tuberculoză”, cum o definea, în chiar acel an 1924, un virulent pamflet din *Clipa*⁵⁷.

Din fericire, forma este ușoară și, miraculos, o învinge. O tratează cu soarele Rivierei la Cagnes sur Mer unde amintirea lui Jean Renoir este încă vie și unde are șansa să-l cunoască și să-l urmărească lucrând pe Picasso. Și tot aici, din rațiuni de marketing, Iancu Negulescu începe să-și semneze lucrările cu numele de *Jean Negulesco*.

Doi ani mai târziu, deschide o expoziție personală la Galeria *Campagne Première*, de pe strada cu același nume din imediata apropiere a Bulevardului Montparnasse. Textul catalogului este semnat de Richard Le Galienne, patriarh al literelor engleze și franceze, căruia i-a făcut portretul. Plăcut impresionat de ușurința cu care Negulescu stăpânește toate tehnicile – ulei, acuareală, pastel, cărbune, creion sau peniță –, Le Galienne elogiază lucrările „*tânărului geniu român*”⁵⁸ care, în opinia lui, cucerește prin forță compozițională și diversitate tematică, oferind pe simeze portrete, peisaje, impresii citadine, naturi moarte sau caricaturi: „*Portretele surprind în mod frapant interiorul persoanei, îi dezvăluie sufletul și starea de spirit, printr-o uimitoare precizie a penelului. Peisajele pline de mister și de farmec par atât de reale încât o clipă te întrebi dacă el a avut într-adevăr norocul să găsească aceste colțuri de natură sau este înzestrat cu o asemenea originalitate a compoziției încât își poate îngădui să confere realitate unor pure ficțiuni.*”⁵⁹

Ce semnificativă diferență de ton între răceala cu care a fost primită la București prima expoziție personală a unui tânăr român revenit în țară să arate ce învățase la Paris și unanimitatea cu care, acum, este salutat la Paris debutul unui talent venit din România. Nimeni nu-i profet în țara lui...

Ceea ce acolo fusese cotelat cu minus, aici este apreciat cu plus. Dacă *Rampa* îi reproșase sărăcia cromatică („*picturile nu sunt picturi pentru că nu au culoare*”⁶⁰), revista *L'Art à Paris* semnalează o vocație de colorist: „*Tomul culorilor are o perfectă naturalețe și o intensă originalitate*”⁶¹. În *Renaissance*, cronica lui Georges Ranon constată „*izbânda în găsirea unei coloristici libere*”⁶², iar Raymond Selig, cronicarul de la *Salon d'Automne* descoperă la Negulescu „*un rar sentiment al culorii și al valorilor ei*”⁶³. În sfârșit, *Cahiers d'Art*, compensând acreala primirii de la București, elogiază „*transparența irizată a culorii în portrete*”⁶⁴.

Conștient de importanța ambianței culturale pariziene în formarea personalității sale artistice, peste câțiva ani, când sora mezină, Sabina, îi va pași pe urme, Negulescu va spune: „*Insist ca Sabina, timp de un an, să nu urmeze nici o academie în mod regulat. Nu strică să se ducă, o dată sau de două ori pe săptămână, la Academia Chaumière, în sala mare de crochiuri. Important e să vadă expoziții pe Rue de Seine*”⁶⁵.

Între timp, căsătoria cu o tânără, frumoasă și bogată văduvă din Chicago îi reasigură stabilitatea financiară. Îi îngăduie să aspire spre noi orizonturi. În 1926, la doar 26 de ani, pictorul Jean Negulescu, sigur pe talentul și pe arta lui, se îmbarcă la bordul transatlanticului „*Berengaria*”, în drum spre Lumea Nouă. Tot ce a trăit în România, la Craiova, Iași și București, tot ce a acumulat în Franța, la Paris și pe Riviera, „*toate aceste minunății, toată bucuria și nebunia acelor ani au fost închise în ranița unui tânăr pictor și se aflau acolo, puse bine la păstrare, când junele aspirant la meseria de cineast a trebuit să-și deșarte tolba cu scamatorii în fața neguțătorilor de vise de la Hollywood spre a obține șansa să distreze milioane de oameni. Se aflau acolo când imaginile lumii materiale și ale fanteziei au devenit la rândul lor realitate. Parisul a continuat să trăiască în mine și după ce l-am părăsit.*”⁶⁶

⁵⁷ Constatând că Școala de Arte Frumoase este „*prost administrată și rău întreținută*”, Horia Igiroșanu atrăgea atenția că „în calea Griviței, 22, aerisirea se face pe ușă deoarece, în afară de luminatoare, nu există alte spărturi în zid care să țină loc de ferestre, ci numai crăpăturile provocate de surparea terenului pe care e clădită școala.” (*Clipa*, nr. 62 din 17 august 1924, p. 3).

⁵⁸ Cf. Manuela Cernat, *Jean Negulescu*, p. 26.

⁵⁹ Text publicat în catalogul expoziției de la Galeria *Campagne Première*, în 1926.

⁶⁰ Sigmund Maur, *op. cit.*

⁶¹ *Apud* Walter Littlefield, *Roumania*, New York, 1930, p. 30-35.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ E. Teriade, *op. cit.*

⁶⁵ Manuela Cernat, *Jean Negulescu*, p. 38.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 70.



Fig. 19. Schiță în cărbune. Femeie berberă din Maroc (1925).

Trei ani mai târziu, după o muncă îndârjită care a mers de la expediente („am lucrat ca un sclav, am făcut rame pentru tablouri”) la proiecte de anvergură („am deschis o școală. Am organizat expoziții cu tablourile mele și ale altora. În fine, a fost probabil cel mai mare efort ce l-am întreprins până acum în viață”⁶⁷), se află din nou pe creasta valului. Instalat la Washington într-un hotel recent construit – *Wardman Park* – închiriază, cu o sumă simbolică, imensa magazie de mobilă a hotelului și o amenajează într-un atelier de pictură, vizitabil. Aici își primește elevii și relațiile mondene. Ingenioasă prin noutatea conceptului și prin sistemul accelerat și decontractat de predare, adaptat ritmului de viață și mentalității pragmatice americane, școala lui de pictură, pentru copii și adulți, de la Washington, atrage o clientelă de elită, inclusiv rentieri, soții de diplomați și miniștri.

⁶⁷ Scrisoare către familia de la Craiova, 4 Iulie 1929, cf. Manuela Cernat, *op. cit.*, p. 206.



Fig. 20. Isadora Duncan. Portet în cărbune (1926).

Există însă și un preț al ascensiunii sociale: „*Mi-am pus în plic toate opiniile asupra artei, opinii care ar fi putut deranja relațiile mele*”⁶⁸. Prin relații ajunge la Duncan Phillips, influent cronicar al artelor plastice și rege al colecționarilor de artă din Statele Unite, care și-a făcut un punct de onoare din a lansa pe piața americană tineri artiști europeni necunoscuți, în al căror talent crede. Printre ei – Jean Negulesco. Cu toată modestia, sau cu orgoliu de oltean, poate scrie acasă că școala lui a obținut „*un succes fără seamăn în analele orașului. După părerea criticilor și a lui Duncan Phillips, este unul dintre cele mai importante evenimente, din punct de vedere național, adică românesc, care au avut loc de ani de zile în America.*”⁶⁹ Cucerit de coloristica românului, magnatul îi facilitează contacte utile și îl ajută să își deschidă o expoziție personală care va include ciclul de peisaje venețiene realizat în timpul unei scurte călătorii în Italia.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

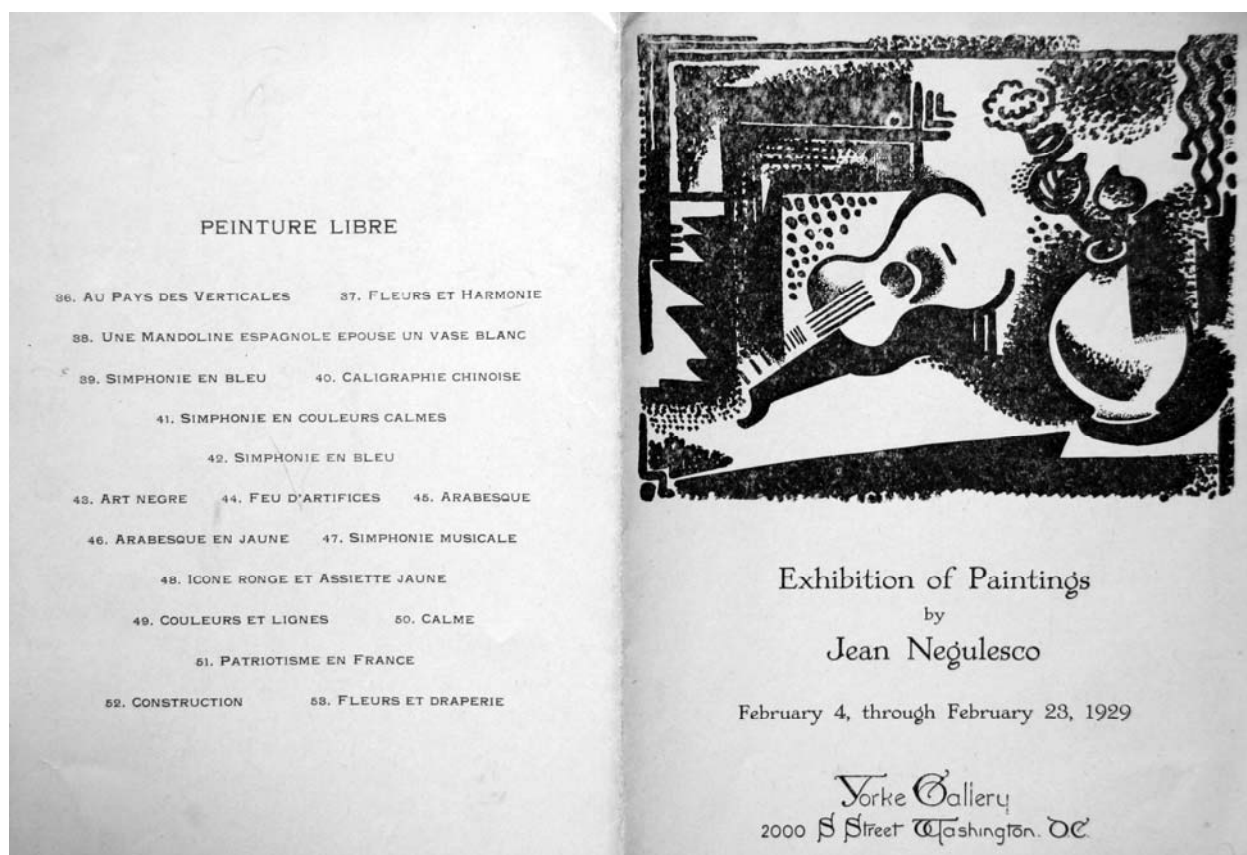


Fig. 21. Invitație-catalog la expoziția personală de la Washington (1929).

Exact șase ani au trecut de la vernisajul din capitala României și iată-l expunând 53 de lucrări la o galerie din Washington⁷⁰. Pe simeze pânzele sunt grupate tactic, în două secțiuni. Una cuminte, cealaltă avangardistă. Prima cuprinde lucrări cu titluri evocatoare, pe gustul publicului conformist, invitând parcă la călătorie spre destinații celebre: peisaje pariziene (*Pont Saint Michel*, *Boulevard Montparnasse*); peisaje venețiene (*Piazza San Marco*, *Dimineața la Veneția*, *Apus argintiu la Veneția*, *Veneția văzută dinspre Lido*, *San Giorgio*, *Ponte dei Sospiri*, *După ploaie pe Canal Grande*, *Calm la Veneția*, *Dimineața senină la Veneția*); peisaje newyorkeze (*Vedere din East Side*, *Washington Square*, *Columbus Circle*, *Madison Square*, *Seara albastră*, *Clădiri Plate din Metal*, *Clădiri din oțel*); peisaje din Washington (*The Million Dollar Bridge*, *Autostrada Potomac*). Tot în această primă secțiune sunt expuse și câteva cicluri tematice – *Impresii din New York 1* și *Impresii din New York 2*, *Cerul Americii 1* și *Cerul Americii 2* –, câteva portrete și naturi moarte, în acuarelă și ulei.

A doua secțiune, *Peinture libre*, reunește pânzele de factură avangardistă. Poate pentru a flata snobismul vizitatorilor, poate din prudență, spre a nu irita spiritele cu denumiri de tipul *Une mandoline espagnole épouse un vase blanc*, *Symphonie en couleurs calmes*, *Symphonie musicale*, titlurile sunt listate în limba franceză, pe atunci prea puțin cunoscută chiar și în cercurile intelectuale americane. La intrarea în sală, vizitatorilor le este înmănat un catalog care include câteva aforisme ale artistului.

De această dată, succesul este pe măsura așteptărilor. Duminică, 10 februarie, sub titlul *Profilul unui debutant*, pagina de artă a celui mai important cotidian din capitala Statelor Unite, *The Washington Post*, îi consacră o amplă și foarte elogioasă cronică, cu precizarea „*Este prima expoziție integral cubistă vreodată deschisă în capitală*”⁷¹.

⁷⁰ Între 4 și 24 februarie 1929, la Yorke Gallery, pe strada 2000 S.

⁷¹ „*Impresia produsă de tablourile lui Jean Negulesco este sporită de modul armonios al amplasării lor în spațiu*”; cronică insistă pe „*secțiunea picturilor cubiste care oferă revelația unei forme de artă pe care sincer vorbind, autoarea prezentelor rânduri nu prea izbutise să le guste până la contemplarea acestor pânze care frapează prin armonia și bogăția culorilor și prin originalitatea desenului. Ne aflăm în fața expresiei unor idei întrupate în forme și culori care nu au nimic de a face cu figurativul, picturile devenind exteriorizarea autentică a artistului. O calitate aparte, greu de obținut pe alte căi, derivă din dispunerea elementului cromatic. (...) Este semnificativ de știut că majoritatea pânzelor s-au vândut înaintea deschiderii oficiale pentru marele public, iar vânzarea continuă. Duncan Phillips a achiziționat mai multe lucrări, inclusiv o amplă frescă în stil cubist.*” Ada Rainey, *Debutantes silhouettes*, în *The Washington Post*, 10 februarie 1929, p. 9.

În continuare, cronică din *Washington Post* dă cuvântul artistului, citându-i integral reflecțiile din catalog⁷². Un sfert din restul spațiului rezervat comentariilor de artă plastică este ocupat de „*Portretul D-nei Florian, de Jean Negulesco*”⁷³. Sora lui preferată continuă să îi fie muză. De la distanță, îi veghează ascensiunea profesională⁷⁴.



Fig. 22. Portretul Sabinei Negulescu-Florian.

⁷² „Pictorii se exprimă arareori prin cuvinte, astfel încât „Notele” lui Negulesco sunt cu atât mai importante. Iată ce ne spune el: *Prima și cea mai importantă lege a artei este iubirea. Acest sentiment trebuie să-l lege obligatoriu pe creator de subiect. În absența iubirii, produsul gestului artistic rămâne rezultatul unei formule. *Adesea sunt întrebat : Ești modern sau clasic ? Mon Dieu, sunt pictor și atâta tot. Cubismul, impresionismul și toți ceilalți termeni sunt formule superflue, refugiu pentru cei ce nu pot fi ei înșiși. *Cel mai greu pentru un artist este să fie sincer. Să fie autentic. El lucrează îndeobște în umbra altora. *Nu există eroare mai mare decât să vrei să cauți explicația unei opere de artă. Îți place sau nu. Asta e tot. Pictura trebuie să trăiască prin ea însăși. Literatură, muzică și celelalte forme de expresie artistică nu te pot ajuta să o iubești. *Subiectul nu are nici o importanță în realizarea operei de artă, este doar o veche deprindere.”

⁷³ Acest portret al Sabinei Negulescu-Florian se află în colecția Muzeului de Artă din Nisa.

⁷⁴ Într-o scrisoare destinată ei, la senectute, găsim și adevăratul lui crez artistic: „Un pictor trebuie să aibă un stil, un drum. Nu e de ajuns să acoperi o suprafață cu puțin verde, puțin roșu, puțin albastru. Trebuie să respecți pânza. Să respecți culorile. Să-ți respecți talentul”.

Succesul expoziției de la Washington îi deschide perspective nesperate. I se promite postul de Art Director la Muzeul Duncan Philips. Din corespondența cu familia reiese că este pe punctul să obțină și câte un angajament de colaborare la două academii de pictură, unde ar urma să țină cursuri de măiestrie. Plus comenzi pentru multe portrete care i-ar asigura venitul necesar pentru a-și închiria din nou o sală pentru o altă expoziție personală. Există și perspectiva de a participa cu lucrări în diverse expoziții colective. Deocamdată, consacrarea pe tărâm american este întărită de o onorantă invitație a Asociației Muzeelor de pe Coasta de Vest: „În fiecare an, Asociația Muzeelor de pe Coasta de Vest invita câte un pictor străin și un pictor autohton să-și expună lucrările în muzeele ei. În anul acela (1930, n.n), străinul am fost eu, iar Rockwell Kent⁷⁵ și-a reprezentat compatrioții americani.”⁷⁶ Ulterior, drumurile celor doi confrăți s-au despărțit din motive politice. Kent era un simpatizant al Uniunii Sovietice și al revoluției mondiale. Negulescu cunoscuse, în anii refugiului de la Iași, brutalitatea și abuzurile revoluționarilor bolșevici. Ocuparea Basarabiei și apoi includerea României în blocul comunist îi situa pe poziții iremediabil opuse.

„Expozițiile deschise cu sprijinul și în cadrul Asociației Muzeelor de pe Coasta de Vest se dovediseră rentabile. Am putut pune deoparte o sumă frumoasă”⁷⁷. Cea de la Santa Barbara este și un „enorm succes moral”⁷⁸. Independența financiară și siguranța statutului profesional îi permit să se elibereze din matrimoniul eșuat într-un infern cotidian. În America însă legea divorțului este mult mai dură decât în România. Inspirată poate de filmele cu gangsteri, soția părăsită îi falsifică semnătura, îi golește conturile și îi confiscă din atelier, din locuință și din depozitele din bănci, toate obiectele de preț, inclusiv colecția de artă românească și de artă africană, inclusiv lăzile cu băuturi primite în dar de la diplomați, elevi ai școlii lui de pictură – o avere în acea perioadă de prohibiție. Mai grav, profitând de legislația americană, îi ia și „toate lucrările pregătite pentru expoziții, tablourile (peste 150, înrămate), desenele (peste 300). Totul s-a volatilizat”⁷⁹. Dincolo de efectele financiare imediate, lovitura i-ar putea paraliza ascensiunea profesională: „anumite angajamente pentru expoziții nu le pot ține, pentru că lucrările nu le pot face într-un an”⁸⁰.

Din fericire, în 1930, anuarul *ROUMANIA*, tipărit pe Coasta de Est de către comunitatea emigranților români din Statele Unite, într-un elegant format A4, include un elogios profil al tânărului pictor originar din Craiova. Criticul de artă newyorkez Walter Littlefield surprinde, în termeni echilibrați și totuși foarte calzi, timbrul personal al unui artist privit cu interes crescând pe o piață de artă încă extrem de conservatoare, încă reticentă față de noile forme de expresie venite de peste ocean⁸¹. Dacă în urmă cu un an cititorii cronicii de

⁷⁵ Cunoscut ca promotor al curentelor avangardiste, pictorul, graficianul și muralistul Rockwell Kent (1892-1971), ilustrase în 1930 (pentru editura Lakeside Press din Chicago) o ediție limitată, în trei volume, a romanului *Moby Dick*, care se epuizase imediat grație desenelor de mare efect, în alb-negru, ale lui Kent. Neașteptatul succes de librărie al ilustratorului relansase romanul, imediat reeditat de o altă editură (Random House), dar cu aceleași ilustrații, într-un tiraj de masă. Ulterior, susținător al comunismului mondial, al prieteniei americano-sovietice și al luptei pentru pace, Kent a intrat în vizorul Comisiei Mc Carthy. În 1967, activismul lui de stânga i-a adus Premiul Lenin pentru Pace.

⁷⁶ *Drum printre stele*, p. 90.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 93.

⁷⁸ Scrisoare către familie, 3 iulie 1930.

⁷⁹ *Ibidem*, 4 iulie 1930.

⁸⁰ Scrisoare către Sabina Negulescu-Florian, 5 martie 1930.

⁸¹ „JEAN NEGULESCO, tânărul artist român ale cărui lucrări – portrete, peisaje urbane și rurale, naturi moarte, lucrări de gen, în ulei, acuarelă, pastel și cărbune – au fost primite cu entuziasm de critica de aici și din străinătate, este specific fără a fi național și este foarte personal, fără a fi egotist. Deși arta lui este străfulgerată de influențe Daco-Bizantine, ele par a fi mai curând de natură simbolică decât religioasă, fiind temperate până la o sobrietate care nu mai amintește decât pe departe de arta eminentamente națională dezvoltată de-a-lungul istoriei în epocile Dacă, Romană, Elenă, Bizantină și Slavă.

Ar fi greșit să credem că în artele plastice contemporane orice «ism» implică originalitate autentică. Voit sau nu, ca tematică, viziune și tehnică, toate sunt compozite și ceea ce «vedem» poate fi o tentativă de «copiere» a unui model, sau o imagine subiectivă a acestuia, pe care fiecare privitor o poate interpreta în felul său. Fără îndoială, Futurismul se străduiește să exprime tensiunea modelului și să o transmită privitorului, dar o asemenea abordare neconvențională nu trebuie să ne surprindă, întrucât ceea ce legitimează succesul artei este satisfacția oferită privitorului. Un legitim succes se măsoară în satisfacția oferită privitorului. Dar această satisfacție depinde desigur și de educația, experiența și imaginația acestuia. Artistul se dăruiește, dar și publicul trebuie să dăruiască. Jean Negulescu a dat mult, dar și receptorul lui trebuie să fie pregătit să facă același lucru.

După cum gestică unui străin reprezintă unul din elementele esențiale pentru a-i învăța limba, tot astfel cuvintele unui artist sunt utile pentru a-i pătrunde pe deplin opera. Multe dintre afirmațiile lui Jean Negulescu sunt sugestive, revelatoare; unele au chiar valoare axiomatică. De pildă:

Desenele copiilor ne oferă cea mai bună lecție. Ele se nasc din pură bucurie, fără ambiție, fără țel. În relația dintre copil și desen nu se interpune nimic din bagajul acumulat de noi, din tot ce învățăm în Academii, muzee și din cărți. Ați observat că puștii nu-și semnează niciodată lucrările? Desenul unui copil este complet. N-are nevoie de semnătură.

În desen nu există culoare. Desenul înseamnă linie pură, emoție a arabescului, echilibru al conturului. Desenul nu are nimic comun cu pictura. Un portret desenat trebuie să se deosebească total de portretul pictat al aceiași persoane. Adevăratul portret trebuie să fie o pătrunzătoare caricatură.

artă plastică din *The Washington Post* aflaseră că expoziția lui Jean Negulesco era, după cum citam mai sus, „prima expoziție integral cubistă vreodată deschisă în capitală”, iată că pentru criticul din New York, tânărul pictor român era subsumat unui alt „ism” și anume „futurismul”⁸².



Fig. 23. La Washington, în 1930.

În continuare, Walter Littlefield cita câteva dintre opiniile extrem de elogioase exprimate, cu trei ani în urmă, de confrății francezi cu ocazia expoziției lui Negulesco de la Paris, după care își relua analiza:

Întrucât reproducerile care însoțesc prezentul articol sunt în alb-negru, ar fi inutil să comentez modul în care artistul folosește culoarea sau pastelul, totuși nu pot să nu remarc frapanta predilecție pentru culorile primare și pentru umbra directă, fără degradeuri – și voi cita afirmațiile câtorva dintre cei care i-au elogiat coloristica.”, New York, pp. 30-34.

⁸² *Ibidem*.

„Spre deosebire de majoritatea tinerilor artiști care în studenție au făcut copii după Marii Maeștri și apoi și-au căutat inspirația în studiourile artiștilor parizieni, Jean Negulesco a preluat de la cei dintâi tehnica, fără a cădea în manierism, iar de la cei din urmă disciplina, fără a se contamina de ideosincraziile lor. Pânzele lui oferă perfectă iluzie a perspectivei naturale; conturul lui are fermitate de sculptor. Dacă există un element predominant în opera lui Jean Negulesco, acesta este desigur linia – totdeauna fermă, totdeauna sugestivă. Diverselor elemente temperamentale, atât de vizibile în formă, în degradeuri, în expresia statică sau dinamică, nu li se îngăduie niciodată să influențeze linia. Este efectul disciplinei deprinse la Paris.



Fig. 24. Portretul Reginei Maria.

Dintre portrete, poate că cel mai izbutit este acela al Majestății Sale Regina-Mamă. Îmbrăcată într-un costum național, Ea este înfățișată din profil, cu chipul luminat de un zâmbet ceva mai apăsător, dar tot atât de tainic ca al Monei Lisa a lui Leonardo. Fundalul este compus cu grijă pentru a exprima o esență națională însumată din elemente bizantine”⁸³.

Respectivul portret era oferit cititorilor pe o pagină întreagă, în format A4, ceea ce permite să se observe, în fundal, în partea dreaptă, un fragment de icoană stilizată: un crucifix plasat la rândul lui pe o cruce care împarte imaginea în patru registre, vizibile fiind doar cele de jos, în care par să fie înfățișați Sfântul Gheorghe și Sfântul Dumitru.

Importantă este concluzia studiului: „tânărul pictor român încântă și inspiră în egală măsură. Originalitatea și originea lui sunt evidente fără a se dori ostentative. Tehnica lui strunește ferm emoția și artistul s-a eliberat definitiv de sclavia tradițiilor pe care le-a cercetat desigur, dar fără intenția de a se plia lor. Fără a fi cătuși de puțin tipic, el este reprezentativ pentru excelența creativității artistice din România”⁸⁴. Ecoul acelor elogii nu se lasă așteptat. Invitat din nou pe Coasta de Vest, pornește spre California. „Plec la Hollywood. Aștept mult de la Coasta de Vest, deși se poate să nu reușesc. Cauza ar fi că lucrările mele, care ar fi avut succes acolo, cele de la Paris, din Italia, nu le mai am”⁸⁵. În plus, „Crahul de la Bursă a nenorocit aici sute de mii de persoane, așa că nu e om în Statele Unite pentru care urmările să nu fie dezastruoase. Indirect și eu am fost lovit, căci nimeni nu mai cumpără lucrări”⁸⁶.

Și totuși, după doar un an, deschide o expoziție personală la Seattle. Cronicile sunt din nou entuziaste și, mai ales, a vândut tot. Profit net, 30.000 de mii de dolari”⁸⁷. Iar Greta Garbo îi comandă un portret.

Drumul spre Hollywood, ca portretist al celebrităților, îi este deschis. Dar tot atunci îl cunoaște pe marele critic de artă francez Elie Faure, sosit la Hollywood într-o scurtă escală a unui periplu în jurul lumii. „Micuțul francez cu păr alb, bărbia ascuțită à la Van Dyke, guler tare și costum negru”⁸⁸, îi îndrumă destinul pe un cu totul alt făgaș. Refuzând ostentativ să îi viziteze atelierul, esteticianul care vede în cinematograful „o catedrală a viitorului”, îl îndeamnă la o opțiune crucială: „Nu mă interesează să știu cât de talentat ești ca pictor. Ai geniu? Tot ce se poate. Numai că, aici, la Hollywood, eu unul îți spun: Abandonează pictura! Renunță la meseria asta. Cinematograful este o artă nouă și măreață în care se îmbină toate celelalte forme artistice. Este arta epocii noastre. Pune-ți pensulele deoparte. Poate că din când în când o să te mai folosești de ele, dar acum te afli cu piciorul în pragul lăcașului magic. Fă pasul decisiv și pătrunde înăuntru!”⁸⁹

⁸³ Criticul american continua prezentarea altor lucrări: „Portretul Margheritei Jomoais amintește, ca poză și compoziție, de celebrul «Mama mea» al lui Whistler, dar modelul este mult mai tânăr, îngândurarea și energia lui latentă mai ferm sugerate, iar fundalul nu cuprinde nici un element ornamental care să rupă echilibrul și armonia ansamblului. «Irene» ne înfățișează o femeie de treizeci de ani, cu obraz plin, răsucit pe trei sferturi către privitor, cu umerii și bustul înfășurate de o pelerină cu falduri grele. De n-ar fi atât de angulară, ai fi tentat să spui că pânza este de inspirație hellenică.

Nudurile lui Jean Negulesco sunt mai curând expresia unei poze decât a unei forme. Realismul anatomiei lor este mai nuanțat decât realismul epidermei. Ele interesează dar nu seduc. «Suzanne» și «Robert» sunt doi copii de doisprezece ani, fiecare pozând cuminte, în poziție așezată. Obrazul le este tratat în manieră impresionistă, în timp ce hăinuțele sunt detaliate cu înfiniță grijă, iar mâinile, extraordinar de expresive, par încleștate pe ceva de preț.

«Icoana» este de sorginte bizantină doar în titlu și în aura care nimbează abia ghicit chipul unei femei trecute de prima tinerețe – poate o Magdalenă îndurerată poate o îngândurată Fecioară Maria. Brațele încrucișate pe piept oferă privirii mâini de o înfiniță frumusețe, dar chipul te îndeamnă să-l contempli cu ochii pe jumătate închiși.

În peisaje se poate spune că Jean Negulesco atinge culmea originalității sale, deopotrivă din punct de vedere al concepției și al cromaticii. În acest gen în care covârșitoarea majoritate a artiștilor se căznesc să obțină imposibilul – să cuprindă în cadrul limitat al unei pânze ceea ce William Blake numea nemărginită expansiune a naturii – artistul român optează pentru reprezentarea miniaturală. Prin intermediul acestui artificiu vizual, el privește casele, copacii, drumurile și podurile de parcă nu le-ar contempla sub cerul liber, ci le-ar privi printr-o fereastră. Și de această dată el apelează cu măiestrie la calitatea recunoscută lui de Marcel Sauvage în revista pariziană Comœdia: «gustul pentru cele șapte culori primare și cele o mie de nuanțe ale curcubeului». Casa Albă din Cagnes, Măslinii și chiar și Pont Saint Michel din Paris, sunt exemple tipice pentru peisagistica lui Negulesco”.

⁸⁴ Ibidem

⁸⁵ Scrisoare către familie, 5 martie 1930.

⁸⁶ Idem, 3 iulie 1930.

⁸⁷ O parte îi va investi pentru debutul în cinema, în filmul de autor *Three and a Day*, 1931. Produs, scris și realizat de el, nu a fost niciodată distribuit.

⁸⁸ Drum printre stele, p. 58.

⁸⁹ Ibidem, p. 59.



Fig. 25. Pictorul Jean Negulesco la Los Angeles, în 1931.



Fig. 26. Divina Garbo a acceptat să-i pozeze (1931).

Jean Negulescu l-a ascultat și, într-o cetate a *industriei* cinematografice, a mizat tot ce acumulase pe o singură carte: a *artei* filmului. În care s-a afirmat tocmai prin picturalitatea sofisticată a imaginilor. De aceea, în 1953⁹⁰, studiourile Metro Goldwyn Mayer i-au oferit să regizeze superproducția biografică despre Van Gogh, ecranizare a romanului *Lust for Life* de Irving Stone, cu Kirk Douglas și Antony Quinn în rolurile lui Vincent van Gogh și Paul Gauguin. Din păcate, rivalitățile dintre producători au dus la înlocuirea lui Negulescu – pentru că refuza platoul și pretindea să filmeze în locație, în peisajele europene pictate de Van Gogh – cu Vicente Minelli care a cules fructele bătăliei pentru adevăr artistic purtată de Negulescu și a filmat în sudul Franței.

⁹⁰ *Daily Variety*, 16 octombrie, 1953.



Fig. 27. Portretele unor vedete cu care a lucrat: a) Marilyn Monroe (Cum să te măriți cu un milionar).



Fig. 27. Portretele unor vedete cu care a lucrat: b) Barbara Stanwyck (Titanic).



Fig. 27. Portretele unor vedete cu care a lucrat: c) Jane Wyman (Johnny Belinda).



Fig. 27. Portretele unor vedete cu care a lucrat: d) Joan Crawford (Humoresca).



Fig. 27. Portretele unor vedete cu care a lucrat: e) Fred Astaire (Tăticul picioare lungi).

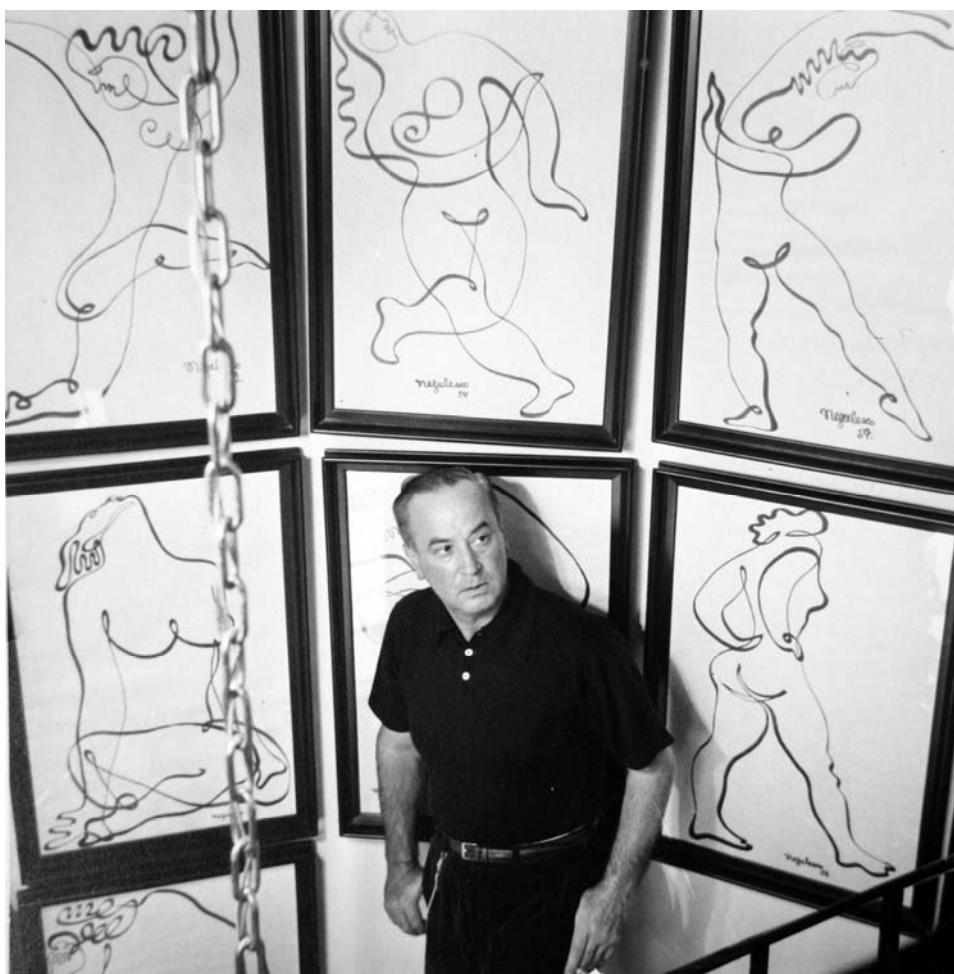


Fig. 28. Artistul și una din frescele lui.

Nu putem încheia această prezentare a traiectoriei de plastician a lui Jean Negulescu fără a aminti că, în cartea lui de *Amintiri*, artistul și omul de cultură întrerupe firul evocării pentru a oferi cititorilor câteva cuceritoare portrete ale unor uriașe personalități în preajma sau în siajul cărora a avut norocul să se formeze la Paris. Spicuim câteva paragrafe, relevante pentru vocația de istoric de artă a lui Jean Negulescu.



Fig. 29. Portretul lui Constantin Brâncuși.

Evocările încep, evident, cu omagierea lui Brâncuși pentru că, sub acoperișul acestuia, mai tânărul compatriot, plecat ca și el, de pe malurile Jiului, în căutarea unui vis, a găsit un neprețuit reazem: „*Constantin Brâncuși era un falnic înțelept, cu chip de zeu înrămat de o barbă cenușie, îngălbenită de tutun și cu ochi mici, scânteietori, de un albastru intens. Avea un fel de a vorbi pitoresc, plin de culoare și o prezență aparte, de ager și hâtru țăran român (...) era un om dintr-o bucată și totuși deseori nu puteai întreține cu el un dialog firesc și pașnic. Avea un ton sarcastic și, orice i-ai fi spus, ochii lui rămâneau ironici și neîncrezători. Truditor înăscut, îi plăcea să facă totul cu mâna lui. (...) De-a-lungul întregii sale vieți, Brâncuși a atins divinul cu fiecare din creațiile lui. Când mă gândesc la el, îmi apare întotdeauna dinaintea ochilor cu pălăriuța lui albă caraghioasă, schițând câțiva pași de horă românească și spunându-mi, cu privirea luminată de o tainică bucurie: Arta înseamnă tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*”⁹¹.

În 1980, socotind că a ajuns la pragul dintre cele două lumi rostuite oamenilor de Dumnezeu, Negulescu și-a rostuit și el moștenirea, fără să știe că îi mai erau hărăziți încă treisprezece rodnici ani de

⁹¹ *Drum printre stele*, p. 33-40.

viață. În care a continuat să învețe. La aproape 90 de ani, dragostea pentru pictură și disciplina stimulării intelectuale aveau să-l îndemne să descifreze secretul vechii tehnici picturale chineze și să o practice⁹².

Dar mai întâi, cu cumpătarea craioveană moștenită de la Taica Ghiță, cu spiritul de caritate deprins în Statele Unite, unde cetățeanul are obligația morală să investească o parte din averea acumulată în beneficiul comunității care l-a sprijinit să-și dezvolte aptitudinile și, nu în ultimul rând, în amintirea lui Duncan Phillips și a tuturor celor ce cu generozitate îi susținuseră financiar începuturile carierei de pictor american, și-a redactat testamentul. Un paragraf aparte prevedea instituirea unei burse de studiu pentru... doi tineri artiști talentați din România⁹³.

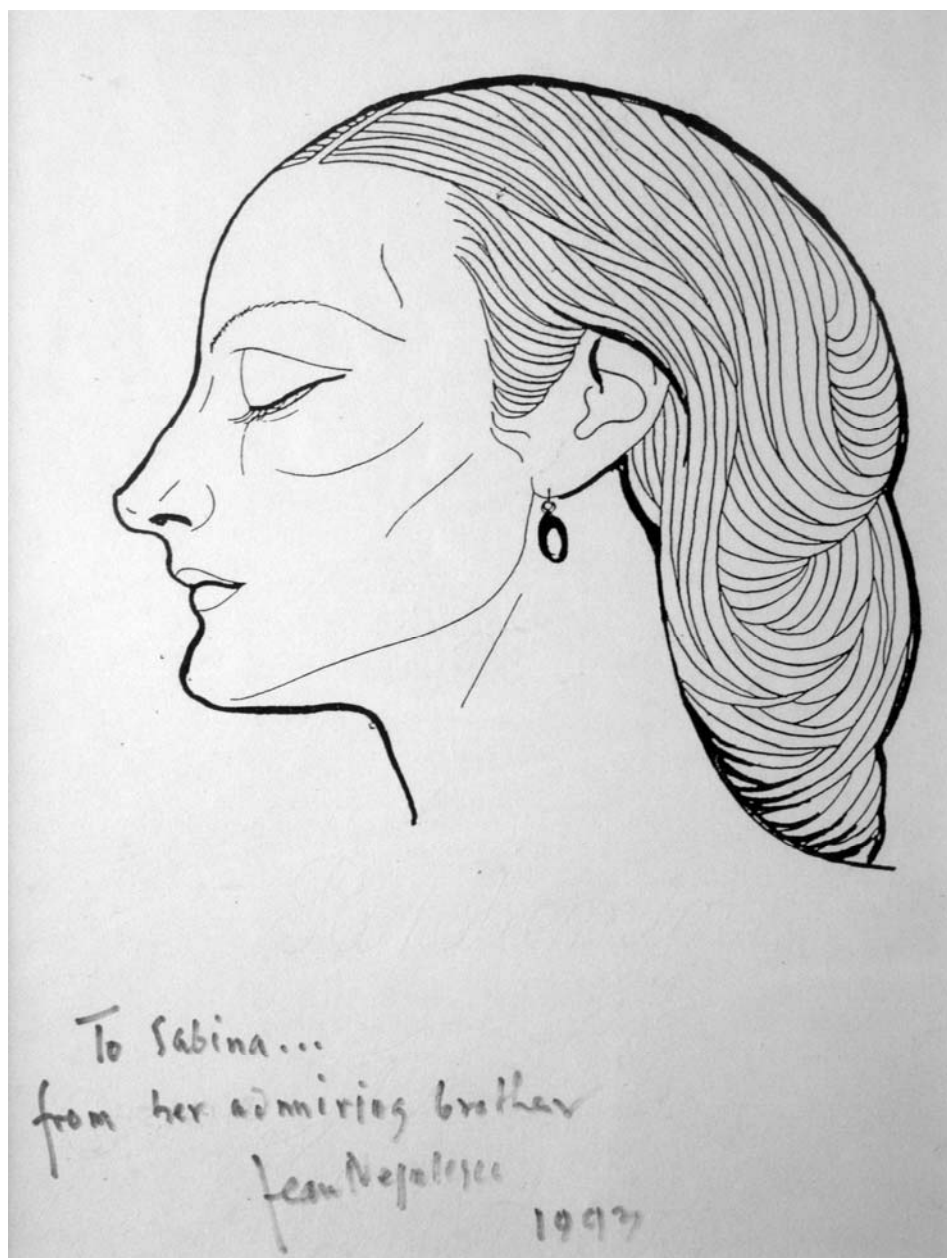


Fig. 30. Una dintre ultimele lucrări. Portret din memorie al Sabine Negulescu (1993).

⁹² Scrisoare către familie, 1 septembrie 1985.

⁹³ „Rog ca executorul meu să creeze un fond cu numele „Jean Negulescu Trust Fund”, pentru a ajuta tinere talente din România, **un băiat și o fată**, din domeniul artei – muzică, literatură, pictură, sculptură, balet, teatru, regie, cinematografie – să-i ajute să-și petreacă trei ani în străinătate, la un Colegiu adecvat sau la o Școală de Arte Vizuale, la un Conservator sau o Academie, de preferință la Paris, Roma sau Statele Unite, în scopul de a-și putea afirma PERSONALITATEA în domeniul pe care și l-au ales. Pentru acești doi tineri se vor asigura, pe parcursul celor trei ani, condiții de viață adecvate, nu de lux. Vârsta lor va fi cuprinsă între 18 și 25 de ani.”

Prețioasa colecție de tablouri⁹⁴, sculpturi și obiecte de artă, întocmită cu pasiune și rafinament de-a lungul întregii vieți, investițiile imobiliare inteligent fructificate⁹⁵ la Londra, Madrid sau New-York, economiile realizate pe seama fabuloaselor contracte cu marile studiouri hollywoodiene, îi permiteau să aibă grijă nu doar de viitorul familiei ci și de al unor necunoscuți. Cum un necunoscut fusese el pentru Duncan Phillips în 1929, când magnatul colecționar îi achiziționase lucrări pentru „colecția lui de încurajare a tinereilor talente” și îi facilitase deschiderea primei expoziții personale la Washington.

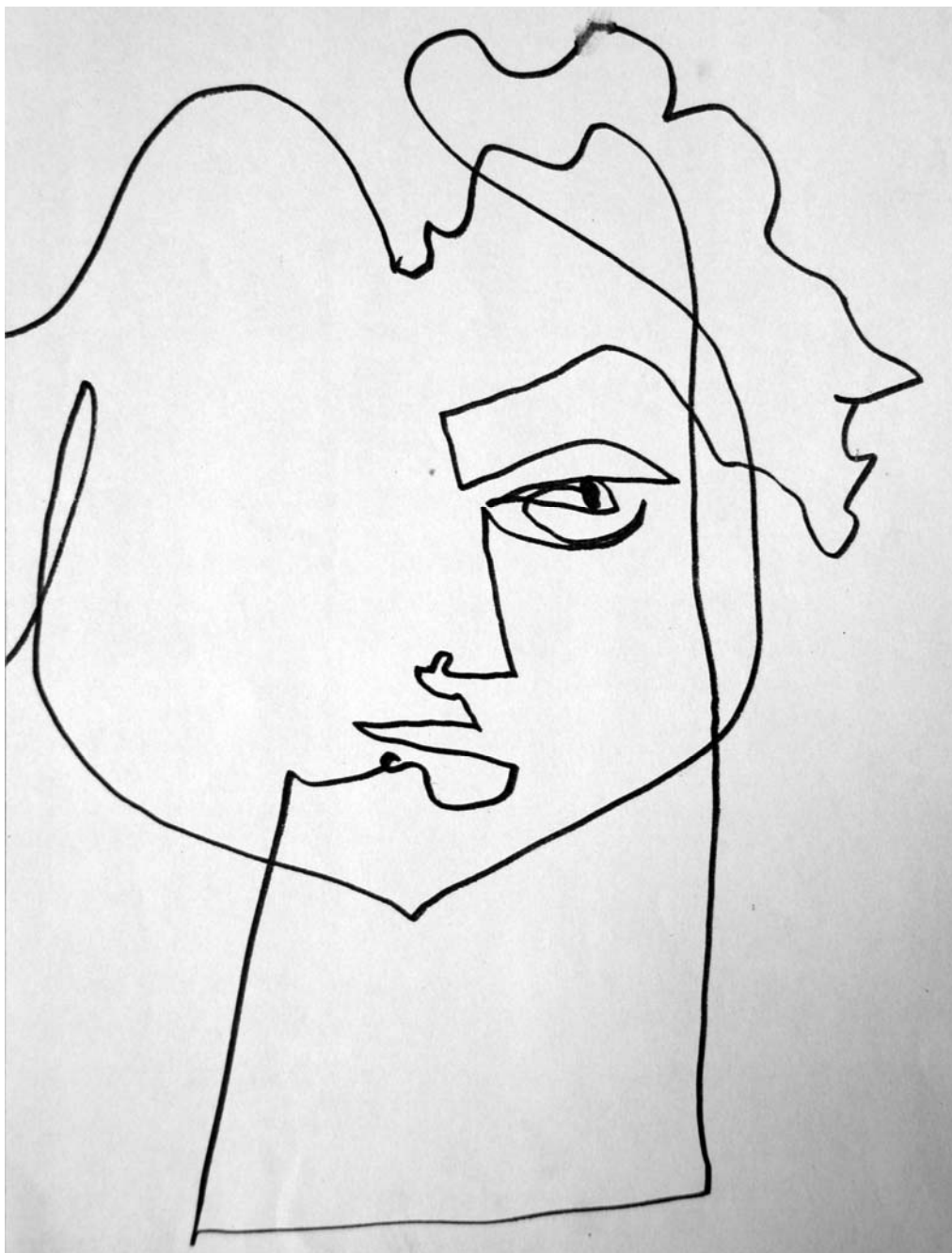


Fig. 31. Autoportret dintr-o unică trăsătură de peniță.

⁹⁴ În luna martie a acestui an, cu ocazia unei lansări de carte organizate de Institutul de Istoria Artei al Academiei, dl Ernest Latham, fost Atașat Cultural al Ambasadei Statelor Unite la București, mi-a relatat că la începutul anilor '90 l-a vizitat pe Negulescu la reședința din California unde a admirat „o impresionantă colecție de maștri ai secolului XX, inclusiv pânze de Picasso, Modigliani, Man Ray și mulți alții”.

⁹⁵ Inclusiv faimoasa proprietate din canioanele de la Beverly Hills, pe Camden Drive, la numărul 517, cumpărată de la Greta Barbo, care plantase acolo, cu mâna ei, o livadă de portocali.

Marbella
April 1987



Darling Mabella,

... Well, Christmas came and Christmas went
But This year Santa was no gent
For we were flying to The North
And East and South and West...

Eventually we got to Spain
And True it is - That it can rain
But we were cozy in our nest
And hibernated for a rest.

We were in error not to send
Our greetings to you - honored friend
We send love now to make amends -
From North and South and East and West
For we well know - you are The Best...

Jan and Dusty

Fig. 32. Felicitare de Crăciun trimisă autoarei prezentului studiu (1987).



Fig. 33. Steaua de pe Walk of Fame.

Din păcate, generoasele intenții ale maestrului, într-un timp când tinerii artiști români nici nu puteau visa la șansa unor studii în străinătate, au rămas literă moartă pe hârtie. După moartea sa, executorii testamentari, de convență cu moștenitoarele⁹⁶ care dovediseră dintotdeauna o certă aversiune față de familia din România și față de tot ce îl lega de țara lui, nu au ținut cont de această ultimă dorință, au lichidat rapid patrimoniul⁹⁷ și au refuzat sistematic orice contact cu Uniunea Cineaștilor din România, care se afla în posesia unui exemplar al testamentului.

Dincolo de nefericitul epilog al unei existențe trăite mereu sub semnul dragostei față de meleagurile natale și de spațiul cultural românesc, Jean Negulescu ne oferă certitudinea unui destin artistic fulgurant și a unei opere despre care în România încă se știe prea puțin.

⁹⁶ Soția, Dusy Negulescu și cele două fiice adoptive, preluate de la orfelinat din Germania occidentală care adăposteau copiii rezultați din legăturile ilegite ale ofițerilor din bazele militare americane cu tinere nemțoaice.

⁹⁷ La 19 februarie 1995, rubrica *Mică Publicitate* din *Los Angeles Times* anunța punerea în vânzare a vilei lui Jean Negulescu de la Beverly Hills. La 1 iunie, o scurtă știre din aceeași gazetă revenea cu o precizare și un comentariu despre „vânzarea, prin licitație (asigurată de casa de licitație A.N. Abell), a reședinței din Beverly Hills a celebrului regizor Jean Negulescu, cu tot cu mobilierul, operele de artă și accesoriile din locuința lui din Bedford Drive, care are o lungă și bogată istorie. Fiind un pătimaș colecționar de artă, regizorul a fost în măsură să-și decoreze casa construită de legendara Greta Garbo, cu lucrări de Picasso, Henry Moore, Steinlen și Bernard Buffet, acesta din urmă descoperit de el însuși în 1948, la Paris, pe când era un necunoscut muritor de foame pe Rive Gauche”.

ȘCOALA DE BELLE ARTE DIN CHIȘINĂU. FONDATORI ȘI SUSȚINĂTORI

de TUDOR STAVILĂ

Abstract

Alexandru Plămădeală (October, 9, 1888, Buiucani district, Chișinău – April, 15, 1940, Chișinău) is considered the most important Bessarabian sculptor of the first half of the XXth century and founder of Art school in Kishinev.

He graduated from the School of Painting, Sculpture and Architecture in Moscow, in the workshop of Russian sculptor Volnuhin. After 1918 he returned to Chisinau where he was appointed as director of the School of Drawing in 1919, later transformed in School of Fine Arts. He worked there for 21 years. The Fine Arts Museum was founded in 1939 by the city favourite sculptor Alexandru Plămădeală and French painter Auguste Baillayre, who later became the first director of the Museum. It was known that Alexandru Plămădeală personally selected 160 works of Bessarabian and Romanian artists to set up the first gallery of the Fine Arts Museum.

Plămădeală's masterpiece is the Monument of Stephen the Great in the Public Garden in Chișinău (1927). Among other works, Plamadeala made a series of portraits of Romanian and Bessarabian creative people and intellectuals as the singer Lidia Lipcovich, the bust of Alexandru Donici, the portrait of Bogdan Petriceicu Hașdeu, the portrait of Valentina Tufescu, the portrait of his wife Olga Plămădeală, the portrait of painter Sion I. Teodorescu, and the portrait of the poet Ion Minulescu.

Keywords: art history, founders, School of Fine Arts, Fine Arts Museum, sculptural portrait.

Dublul jubileu, consacrat vieții și activității artistice și didactice a animatorului educației artistice din Principate care este Theodor Aman, este un bun prilej de a discuta despre apariția aceluiași fenomen în cultura basarabeană, complet diferit și distanțat de procesul evolutiv al artelor românești. Comparativ cu artele din Principatele Române, situația din domeniul educației artistice din Basarabia, s-a desfășurat diferit după 1812, când acest teritoriu devine o gubernie provincială a Imperiului Țarist, și s-a menținut până-n 1918.

Educația artistică în Basarabia prezintă un aspect specific în arealul artei din regiunile limitrofe. Acest moment a fost condiționat de istoria acestui teritoriu anexat de ruși și care a durat peste un secol, granița de la Prut fiind limita sudică a Imperiului țarist. Acest aspect a fost unul decisiv în toate domeniile, având, repercusiuni profunde, mai ales în domeniul culturii. Dintre toate inițiativele Mitropolitului Gavril Bănulescu-Bodoni de la începuturi, înființarea Seminarului teologic (1813) și a Tipografiei Duhovnicești în 1814 au fost printre puținele izbânde ale localnicilor¹. În perioada de referință (1857-1878) legislația rusă a interzis oficial utilizarea scrisului și a limbii române, legăturile Basarabiei cu Regatul fiind automat stopate². Din aceste cauze educația în domeniul învățământului artistic și-a făcut apariția, ca și în alte provincii ale Imperiului, abia către sfârșitul secolului al XIX-lea, arta fiind dominată de icoana populară și cea mănăstirească.

După Zamfir Arbure, în perioada dominației Imperiului țarist din prima jumătate a secolului al XIX-lea, s-a schimbat radical componența etnică a populației din Basarabia. Dacă la 1818 Basarabia avea cca 390 mii de locuitori, după 1861, populația a crescut până la 692 de mii, rezultat al colonizării pe parcursul a 41 de ani, componența fiind raportată astfel: români-400 mii, ucraineni – 120 mii, evrei – cca 79 mii, bulgari – 56 mii, germani – 24 mii și 20 mii ruși etc.³, luând în considerație și cele trei județe – Hotin la nord și Akkerman cu Izmail la sud.

¹ Gheorghe Bobâna, Lidia Troianowski, *Prezențe basarabene în spiritualitatea românească*, Chișinău, 2007, p. 14.

² Ștefan Ciobanu, *Basarabia. Populația, istoria, cultura*, București, Chișinău, 1992, p. 55.

³ Zamfir C. Arbure, *Basarabia în secolul XIX*, București, Institutul de Arte Grafice Carol Gobl, 1898, p. 92-112.

Secolul al XIX-lea în Basarabia a fost dominat de politica și legislația rusească, teritoriul Guberniei fiind integral separat de istoria și arta Principatelor: în perioada anilor 1857-1878 au fost oficial interzise, în toate structurile laice și religioase, scrisul și limba română, iar primele expoziții de artă și primii artiști plastici apar în Basarabia după 1880, toți ca unul absolvenți ai instituțiilor de artă din Sankt-Petersburg, Moscova, Kiev și Odesa⁴.

Practic, toată cultura basarabeană a fost marcată de tot ce se petrecea în Rusia – expozițiile peredvijnicilor ruși și ucraineni după 1890, studiile basarabenilor la Academia Imperială de Artă din Sankt-Petersburg, Kiev sau Odesa. E firesc, că în aceste condiții, nici nu putea fi vorba despre crearea unor anumite structuri educaționale în domeniul artelor.

Expozițiile ambulante târzii ale peredvijnicilor ruși și ucraineni la Chișinău, într-o anumită măsură, au stimulat procesul de constituire a vieții artistice. Evenimentul care a determinat apariția acestor încercări a fost crearea Școlii serale de desen (1887) și activitatea pedagogică a pictorilor Terinte Zubcu, Vasilii Blinov, Ivan Stepancovschi și Vladimir Ocușco⁵.

În linii generale, arta din Basarabia a cunoscut două etape principale de evoluție: prima perioadă se referă la statutul gubernial al ținutului în componența Rusiei țariste (1812-1918) și dominația artei religioase, iar cea de-a doua are tangență cu unirea Basarabiei cu România (1918-1940). Prima etapă marchează începuturile sau trecerea de la arta medievală la cea profesională, cea de-a doua atinge apogeul dezvoltării artei moderne.

Astfel, la Chișinău, primele școli de artă apar doar la sfârșitul secolului al XIX-lea, mult mai târziu decât la București și Iași, iar perioada când acest domeniu beneficiază de o atenție sporită se referă la anii 1921-1940, odată cu constituirea nucleului artiștilor plastici basarabeni. Un rol aparte în devenirea și susținerea activităților Școlii de Belle Arte și a ambianței artistice moderne la Chișinău l-au jucat Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Ion Minulescu și Ion Teodorescu-Sion.

Școala serală de desen condusă de Terinte Zubcu apare la Chișinău în 1887 și funcționează până în 1897⁶, când conducerea este preluată de Vladimir Okușko, proaspăt absolvent al Academiei Imperiale de Arte Frumoase din Sankt-Petersburg, fiind reorganizată în Școală Municipală de Desen. Printre absolvenții acestei școli figurează arhitectul Alexei Șciusev, profesorul Pavel Șilingovschi și sculptorul Alexandru Plămădeală. Datorită ultimului, în 1919, Școala de Desen este transformată în Școală de Arte Frumoase care a existat până în 1940. Această perioadă poate fi considerată cea mai fructuoasă în devenirea artei moderne basarabene.

Probabil, o asemenea experiență, de scurtă durată, nu a mai cunoscut nici una dintre școlile naționale din țările limitrofe. Despre nivelul de pregătire al viitorilor pictori în cadrul Școlii municipale de desen ne vorbește organizarea procesului de învățământ, prevăzut pentru o durată de 3 ani. În primul an, se studia desenul, în cel de-al doilea, a desenul după modele din ghips, iar în ultimul an, desenul după modele vii.

Cu toate deficiențele acestui proces, Școala a jucat un rol hotărâtor în apariția primei asociații de artă, în 1903 – Societatea Amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia⁷, printre membrii căreia figurau și absolvenții lui Ilia Repin din Sankt-Petersburg – Nicolai Gumalic, Nadejda Ivanova și Eugenia Maleșevschi, majoritatea fiind autodidacți. Însăși Societatea a fost modelată, în conformitate cu structura și principiile asociațiilor ruse sau ucrainene, unica deosebire fiind lipsa expozițiilor ambulante, pe care basarabenii le-au practicat mai puțin, limitându-se la organizarea expozițiilor la Chișinău. Cele 5 expoziții organizate între anii 1905-1915 au fost tutelate de Școala Municipală de Desen, care devine centrul vieții artistice din Basarabia⁸.

Schimbarea statutului Basarabiei după 1918 a favorizat activitatea Școlii de Arte din Chișinău sub mai multe aspecte. Unirea Basarabiei cu Regatul nu a provocat schimbări radicale în creația primei generații de artiști plastici, permițându-le unora să depășească nivelul tradițional al „peredvijnicilor”, iar noile condiții au stimulat apariția unor plasticieni tineri, talentați, interesele multiple datorându-se, în bună parte, numirii în funcția de director a lui Alexandru Plămădeală și activității francezului Auguste Baillayre. Ca și predecesora sa, Școala de Belle-Arte devine centrul vieții artistice din Basarabia. Programul de studii la arta plastică a fost elaborat conform cerințelor Școlii de pictură, arhitectură și sculptură din Moscova, propus de Alexandru Plămădeală și al Academiei Regale de Arte din Bavaria unde a studiat Șneer Cogan⁹.

⁴ Tudor Stavilă, *Arta plastică modernă din Basarabia*, Chișinău, 2000, p. 7-8.

⁵ Матус Лившиц, Ада Мансурова, *Изобразительное искусство Молдавской ССР*, Москва, Искусство, 1957, p. 7.

⁶ Лев Чезза, *Плоды дерева дружбы*, Chișinău, 1964, p. 53.

⁷ Alexandru Plămădeală, *Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric*, în *Viața Basarabiei*, Chișinău, 1933, p. 47-55.

⁸ Tudor Stavilă, *Arta plastică modernă din Basarabia*, Chișinău, 2000, p. 20-24.

⁹ Ольга Пламадяла, *А.М.Пламадяла. Жизнь и творчество*, Кишинев, Картя молдовеняскэ, 1965, p. 21.



Fig. 1. Claudia Dobjanschi, Petz Vaxman, Vladimir Ocușco, Alexandru Plămădeală și A(?) Pecucos.
1912 (Vladimir Ocușco. F. 2116, r. 1, d. 67, Arhiva Națională a Republicii Moldova).



Fig. 2. Elevi și profesori la Școala de Belle Arte din Chișinău.
1924 (Auguste Baillayre. F. 2989, r. 1, d. 164, Arhiva Națională a Republicii Moldova).



Fig. 3. Auguste Baillayre la orele de artă decorativă. 1927 (Arhiva autorului).



Fig. 4. Ion Teodorescu-Sion cu Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Theodor Kiriacoff și Șneer Cogan la Chișinău. 1929 (Alexandru Plămădeală. F. 2114, r. 1, d. 40, Arhiva Națională a Republicii Moldova).



Fig. 5. Olga Plămădeală, Elena Teodorescu-Sion, Ion Teodorescu-Sion, Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre și Șneer Cogan la Școala de Bele Arte din Chișinău (Alexandru Plămădeală. F. 2114, r. 1, d. 41, Arhiva Națională a Republicii Moldova).



Fig. 6. Ion Minulescu în vizită la Chișinău. 1929 (Auguste Baillyre. F. 2989, r. 1, d. 54, Arhiva Națională a Republicii Moldova).



Fig. 7. Salonul basarabean la Bolgrad. 1934 (Arhiva autorului).



Fig. 8. Auguste Baillayre, Olga și Alexandru Plămădeală, Ion Minulescu și Lidia Luzanovschi. Chișinău. 1929 (Alexandru Plămădeală. F. 2114, r. 1, d. 18, Arhiva Națională a Republicii Moldova).



Fig. 9. Membrii Societății de Arte Frumoase din Chișinău la vernisajul expoziției lui Nicolae Grigorescu. Chișinău. 1939 (Auguste Baillayre. F. 2989, r. 1, d. 196, Arhiva Națională a Republicii Moldova).

În calitate de profesori, în afară de Alexandru Plămădeală, care mai conducea și atelierul de sculptură, au fost invitați Auguste Baillayre – responsabil de pictură și arte decorative, Șneer Cogan – responsabil de pictură și desen (portret) și Alexandr Șimanovschi, care a predat cursurile de anatomie plastică în toată perioada de existență a școlii.

O situație incertă avea predarea istoriei artelor, acest obiect fiind predat consecutiv de arhitectul Nicolae Țiganco (1919-26), de Eugenia Maleșevschi (1926) sau de Petre Constantinescu-Iași (1927).

În perioada sa de constituire, Școala de Belle Arte se afla în subordinea dublă a Ministerului Culturii și Cultelor și a Primăriei Chișinău. Situația se modifică în 1931, când prin Hotărârea Consiliului de Miniștri Școala a fost închisă „...din lipsa mijloacelor bugetare...”¹⁰. Până la urmă Alexandru Plămădeală tergiversează realizarea deciziei, transferând instituția la bugetul municipal (1937), iar apoi acceptă comasarea cu Liceul Industrial, directorul păstrând programele de studii și colectivul pedagogic în întregime.

Secretul acestei nesupunerii cu scopul de a păstra Școala de Belle Arte din Chișinău se datorează însă unor circumstanțe specifice – prieteniei sculptorului cu două personalități marcante ale timpului – pictorului Ion Teodorescu-Sion și a poetului Ion Minulescu. Primul a fost inspector în cadrul Ministerului Culturii și Cultelor, iar Minulescu conducea Direcția Arte a aceluiași minister.

Alexandru Plămădeală face cunoștință cu Teodorescu-Sion în cadrul expoziției de artă basarabeană organizată la București în 1921-22 și, până la sfârșitul vieții, sculptorul a avut în el unul dintre cei mai buni prieteni și sprijin de nădejde. În încercările Ministerului Culturii și Cultelor sau a Primăriei Chișinău de a prelua imobilul Școlii, finanțarea instituției, Ion Teodorescu-Sion intervenea prompt și într-un fel sau altul, își ajuta prietenul și ajuta și școala¹¹.

Ion Minulescu, poetul-simbolist, în virtutea funcțiilor pe care le deținea la Ministerul Culturii, a fost implicat direct în procesul de salvare de la dispariție a Școlii de Arte de la Chișinău. În 1931, după Hotărârea Consiliului de Miniștri, șeful Direcției Arte sosește la Chișinău. Misiunea lui era de a trece Școala de Arte din subordinea Ministerului în custodia Primăriei, problemă deloc ușoară. Primăria a acceptat toate condițiile puse, și-a luat obligația să finanțeze parțial școala și s-o asigure cu cărbuni pentru iarnă, probleme pentru a căror rezolvare Alexandru Plămădeală ar fi pierdut luni sau ani. Concomitent, s-a convenit ca două absolvenți ale școlii să-și continue studiile în Belgia. Poetul și-a onorat cuvântul: Claudia Cobizev și Elisabeth Ivanovsky au plecat la Bruxelles cu subvenția statului¹². În semn de recunoștință pentru ajutorul acordat, Alexandru Plămădeală a realizat câte o miniatură pentru ambii săi prieteni.

Cu o existență de doar două decenii, Școala de Belle Arte din Chișinău a micșorat evident distanța temporală care o despărțea de arta românească din perioada interbelică, având acces direct la centrele de cultură din Europa. Aproape 40 de absolvenți și-au continuat studiile în Europa, ca să nu mai vorbim de București și Iași. Orașul Bruxelles este asaltat, după 1920, de elevii lui Baillayre și Plămădeală – Moisei Gamburd, Elisabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky, Claudia Cobizev și Afanasie Modval, care au absolvit La Cambre în perioada anilor 1928–1936, lucrările lor, în mare parte, propunând variante diverse ale artei franceze – de la realismul lui Gustave Courbet până la constructivismul lui Kazimir Malevici.

În același timp, o altă parte a basarabenilor studiază la Paris, la Școala de Arte Decorative: Olesea Hrșanovschi, Iosif Bronștein, Gregoire Michonze, Elena Barbu (1932–1934) și Natalia Brăgalia – scenografia (1928–1931); Tanea Baillayre (1932) și Tatiana Senchevici – grafica (1929–1932), iar la Dresda – Gheorghe Cegloff¹³.

Perioada examinată a jucat un rol important în apariția unor reprezentanți talentați ai generației tinere care, prin creația lui Victor Rusu-Ciobanu, Anatol Cudinoff, Anatol Vulpe, Theodor Kiriocoff, Tanea Baillayre și a altora, a prezentat arta basarabeană în România postbelică (mai ales în grafică și scenografie) interpretată prin viziunea culturii basarabene a timpului. Această ultimă etapă de dezvoltare din anii '30–'40, confirmată de apariția unor talente ieșite din comun, a căror activitate a continuat, cu unele excepții, în afara granițelor Basarabiei, marchează apogeul evoluției artei plastice basarabene, dar și apusul ei.

Apariția târzie a artei profesionale în Basarabia se datorează lipsei unor precondiții, caracteristice pentru toate școlile naționale de artă din regiune. Drept argument pentru această ipoteză ar servi studierea fenomenelor artistice aparte, cum ar fi, de exemplu, în România de care în permanență a fost axată situația istorică și culturală a Basarabiei.

¹⁰ Școala de Arte din Chișinău, în Arhivele Statului, București, F. 53, r. 3, p. 7.

¹¹ Sofia Bobernagă, Olga Plămădeală, *Alexandru Plămădeală*, Chișinău, 1981, p. 15-16.

¹² Ольга Пламадяла, А.М. Пламадяла. *Жизнь и творчество*, Кишинев, Карта молдовеняскэ, 1965, p. 76, 80.

¹³ Tudor Stăvilă, *Arta plastică modernă din Basarabia*, Chișinău, 2000, p. 87-89.

O asemenea abordare pare deosebit de importantă, deoarece această cale ne permite să stabilim legăturile comune și tendințele dezvoltării, caracteristice pentru arta acestei regiuni și calitățile sale distinctive, comparându-le și analizându-le cu procesele similare din cultura basarabească.

Un factor important pentru studierea dezvoltării artei plastice basarabene îl constituie acel mediu artistic și acea perioadă de la evul mediu la cultura laică, necunoscut în Basarabia. Analiza comparativă a proceselor din arta plastică în țările cu dominația culturii ortodoxe, ne permite să delimităm unele particularități, care au constituit direcția generală în dezvoltarea artei.

În Principatele Române, arta laică apare și cunoaște o dezvoltare sub influența unor factori destul de importanți. Inițial, pentru perioada de tranziție este caracteristică apariția „portretului naiv” și ca tratare reflectă particularitățile icoanei, momente care apar către sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul celui de-al XIX-lea, consemnate în operele lui Nicolae Polcovnicul (1788-1824), Eustatie Altini (1772-1815), Ion Balomir (1794-1835)¹⁴ ș.a. Veriga intermediară dintre icoană și „portretul naiv” a servit cumularea formelor uneia și alteia cunoscute și în arta medievală a Moldovei prin portretele votive din secolele al XV-lea până în al XVIII-lea, în frescă și miniatură, dar o dezvoltare în continuare nu s-a sesizat.

O altă condiție importantă în apariția artei laice, caracteristică pentru Principate a fost și prezența pictorilor invitați din străinătate, care executau portretele oficiale ale aristocrației locale și predau și în instituțiile de artă.

În Principatele Române, acest proces are loc mai târziu decât în Ucraina, la răscrucea secolelor XVII-XVIII, când în Moldova sosesc, pentru a lucra la comandă și a preda arta plastică, Mihail Topler (1780-1820), Giovanni Schiavoni (1804-1848), Nicollo Livaditi (1804-1860), Karol Wahlstein ș.a.¹⁵. Și mai târziu pictorii moldoveni pleacă în străinătate pentru studii, doar în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Un element esențial al apariției și constituirii artei plastice profesionale se referă la procesul de învățământ și instruire în domeniul artei plastice.

Începuturile studiilor de specialitate în România sunt legate de numele lui Gheorghe Asachi (Academia Mihăileană la Iași, 1839) și Theodor Aman care a fondat Școala de Arte Frumoase din București (1864)¹⁶.

După cum ne-am convins, în perioada de tranziție, divizarea artei medievale și a celei laice a decurs prin intermediul unor anumite forme, ce au cumulat în același timp elementele noului și vechiului. Pentru România, acest proces a avut loc în diferite perioade de timp, fiind purtătorul unei particularități stabile, a portretului naiv, ca formă intermediară dintre icoană și portret și constituirea diferitelor domenii ale artei. Fără îndoială, fiecare mediu artistic a propus varianta proprie a acestei forme, diversă ca modalitate de concepere.

O altă dominantă în procesul constituirii artei laice este prezența, în aceste țări, a pictorilor invitați din străinătate, la etapa inițială și în continuare – studiile cadrelor naționale peste hotare și apariția societăților de artă. În România, aceste procese decurg simultan¹⁷, iar în Basarabia același fenomen se observă mult mai târziu, după o jumătate de secol.

Al treilea indiciu caracteristic în apariția artei laice îl constituie crearea unor instituții de învățământ artistic, a căror activitate confirmă nivelul de sine stătător al artei plastice și independența sa față de formele și structurile precedente. Indiferent de tipul apariției, aceste procese au fost analogice în toate țările amintite.

O altă situație aflăm în constituirea artei plastice profesionale din Basarabia, care se deosebește esențial, cumulând multe aspecte existente în țările limitrofe.

În spațiul basarabean, nu sunt atestate modele ale portretului naiv, ca puncte de trecere în perioada de tranziție de la arta de cult la cea laică. La fel n-a fost înregistrată activitatea unor plasticieni de peste hotare (cu excepția celor ruși, care erau încadrați în efectivul armatei în timpul războaielor ruso-turce) a căror venire ar fi constat în pregătirea unei ambianțe artistice în dezvoltarea artei plastice profesionale. Iar apariția unor forme inițiale de instruire în domeniul artei plastice datează, în Basarabia, după cum se știe, tocmai din 1887. Timp considerabil îndepărtat de crearea instituțiilor respective din țările vecine.

Tocmai aceste momente complexe, ca și identificarea unor orientări stilistice pronunțate, care se manifestă abia spre primul deceniu al secolului XX, au condiționat apariția târzie a artei moderne în Basarabia.

În activitatea de creație și în procesul educației artistice din Basarabia, rolul lui Alexandru Plămădeală este similar celui avut de Theodor Aman. Ca și animatorul artelor din București, sculptorul a constituit ambianța artei basarabene moderne, a stat la bazele fondării primei pinacotece de artă din Chișinău și a rămas, până astăzi, cu lucrări dispersate în diverse instituții publice, fără a beneficia de un muzeu, pe care l-ar fi meritat.

¹⁴ Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească*, 1976, București, p. 128, 130.

¹⁵ Vasile Drăguț și alții, *op. cit.*, p. 132-138.

¹⁶ *Ibidem*, p. 140.

¹⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, 287 p.

PROIECTE DE REORGANIZARE A DIRECȚIEI MONUMENTELOR ISTORICE ÎN ANII 1960

de CRISTIAN VASILE

Abstract

In 1948 a venerable cultural institution such as the National Commission on the Historical Monuments ended its existence due to communist authorities' decision. After three years the government set up a scientific commission under the aegis of the Romanian Academy, but its functions were limited. No sooner than the year 1959 the old commission reappeared as the Department on the Historical Monuments being part of the State Committee for Constructions, Architecture, and Systematization. Due to its activities endangered churches and other historical monuments were restored. However, in 1965 – after Nicolae Ceaușescu took over the leadership of the Romanian Communist Party – the ideological sections of the RCP's Central Committee gathered archaeologists, architects, art historians, and other experts in order to seek a better functioning for the Department on the Historical Monuments. In the end Ceaușescu's plans for territorial systematization brought the annihilation of the Department in 1977.

Keywords: historical monuments; cultural heritage; Communist cultural policies; art restoration; art history.

Există în deceniile șase și șapte – în ceea ce privește înființarea unor muzee și a unor instituții/direcții care să vegheze asupra patrimoniului cultural – mai multe decizii politice adoptate de partid și guvern ce nu sunt puse în practică. De pildă, prin Hotărârea Consiliului de Miniștri (HCM) din 25 iunie 1955 s-a prevăzut înființarea Muzeului de Istorie Națională a RPR, ca instituție de stat cu personalitate juridică, funcționând sub controlul și îndrumarea Academiei RPR. Înființarea efectivă a Muzeului și funcționarea lui ar fi antrenat probabil o concentrare importantă de documente, medalii, descoperiri arheologice; decizia venea la câteva zile după adoptarea HCM din 23 iunie 1955, prin care se aproba *Regulamentul privind protejarea, restaurarea și folosirea monumentelor de cultură* (stabilite de Comisia Științifică a Monumentelor Istorice și de Artă, instituție înființată la 15 martie 1951)¹. Motive politice, financiare, logistice și administrative au întârziat întemeierea preconizată a muzeu.

Într-o Notă din 12 august 1957 privind înființarea Muzeului de Istorie Națională, emanată de la Secția de Știință și Cultură a Comitetului Central al PMR, se fac următoarele precizări: „Datorită (!) unor greutăți de ordin obiectiv, în special a lipsei de spațiu, până în prezent nu s-a reușit să se treacă la organizarea acestui muzeu de o considerabilă importanță pentru mișcarea culturală din țara noastră”². De fapt, nu era atât vorba de *lipsă de spațiu*, cât de un regim de priorități în ceea ce privește instituțiile muzeale, iar Muzeul de Istorie Națională a fost socotit de mai mică importanță în comparație cu Muzeul „V.I. Lenin–I.V. Stalin”. Chiar nota admitea situația de inferioritate: „A existat o posibilitate, cu câțiva ani în urmă, pentru soluționarea problemei spațiului unui muzeu central de istorie. În acest sens s-a amenajat clădirea, care în prezent constituie Muzeul «Lenin–Stalin». După terminarea interioarelor însă, datorită unor condiții necesare atunci, clădirea nu s-a mai afectat Muzeului de Istorie, rămânând ca să se caute alt spațiu corespunzător. HCM-ul amintit, din 1955, prevedea o parte a fostului Palat al Justiției pentru Muzeul de Istorie, însă nici de această dată nu s-a trecut la realizarea și amenajarea lui”³. Instructorii Secției de Știință și Cultură au propus unificarea cu Muzeul de Arheologie (de fapt, Muzeul Național de Antichități⁴), preconizând „să se acorde

¹ Ioan Opreș, *Ocrotirea patrimoniului cultural. Tradiții, destin, valoare*, prefată de Vasile Drăguț, București, 1986, p. 178-179.

² Arhivele Naționale Istorice Centrale (în continuare se va cita *ANIC*), fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 5/1957, f. 104.

³ ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 5/1957, f. 105-106.

⁴ Din 1949 funcționa ca secție de arheologie a Institutului de Istorie al Academiei RPR.

pentru înființarea sa fosta clădire a Ministerului Construcțiilor din B-dul 6 Martie⁵, declarată de specialiști corespunzătoare unui asemenea țel”. „Specificăm – continua documentul – că organizarea Muzeului poate fi terminată în scurt timp datorită condițiilor materiale existente și dorinței specialiștilor, exprimată cu nenumărate ocazii”⁶. Până la urmă, întemeierea Muzeului a întârziat mai bine de un deceniu și nici măcar proiectata unificare nu s-a produs (în anul următor a luat ființă, în locul Muzeului de Antichități, *Institutul de Arheologie*, condus de Emil Condurachi⁷).

Un alt exemplu de proiect nepus în practică îl oferă chiar documentul reprodus mai jos. Secția de Știință și Artă a propus în toamna anului 1965 constituirea unei Comisii Naționale a Monumentelor Istorice pe lângă Consiliul de Miniștri, cu mențiunea că în „Planul pentru îmbunătățirea activității de educație patriotică a oamenilor muncii, aprobat de Biroul Politic al CC al PMR în 1957 se prevedea constituirea unui comitet al monumentelor istorice pe lângă Consiliul de Miniștri”. Planul nu s-a concretizat, nu a fost întemeiat vreun *Comitet*, în condițiile stipulate de documentul ideologic din 1957, în schimb, prin HCM nr. 781 din 1959 s-a înființat Direcția Monumentelor Istorice (DMI)⁸, pe lângă Comitetul de Stat pentru Construcții și Arhitectură – structură care avea rang de minister⁹.

În toamna anului 1965, într-un moment de bilanț și de analiză a oportunităților privind diverse transformări instituționale, s-a luat în calcul inclusiv reorganizarea Direcției Monumentelor Istorice. Nu știm în ce măsură venirea în fruntea CSCA¹⁰ a arh. Pompiliu Macovei, ca succesor al Constanței Crăciun, a impulsionat reanalizarea cadrului de funcționare a DMI. Cert este că Secția Comitetului Central, așa cum reiese și din document, a găsit sprijin la CSCA în privința inițiativei de schimbare. Neglijarea de către DMI a unor monumente istorice și arheologice, necesitatea centralizării activității de protejare și restaurare, precum și presupusa autoritate scăzută a DMI sunt doar câteva dintre motivațiile cuprinse în document și care se constituie într-o pledoarie pentru crearea unei *Comisii Naționale a Monumentelor Istorice*. Pe lângă argumentele legate de eficientizarea funcționării DMI, se distinge și o tendință de revenire la tradițiile instituționale de dinainte de 1948, prin revenirea la vechea titulatură. Este un fenomen mai larg, în contextul în care anul 1965 a marcat schimbarea de denumire a țării (din *Republica Populară Română* în *Republica Socialistă România*), a partidului (din *PMR* în *PCR*), dar și modificarea grafiei. Se sublinia o dată în plus ideea de continuitate cu realități și tradiții puse în pericol de „revoluția culturală” de după 1948, din anii stalinismului dezlănțuit. Evident, într-un stat comunist, care își asuma deschis ideologia și propaganda ateist-științifică de tip sovietic, nu mai putea fi vorba de o funcționare a Comisiei pe lângă Departamentul Cultelor, așa cum se întâmplase până în 1948 cu *Comisiunea Monumentelor Istorice*¹¹. Aceste propuneri reflectă complicatul proces de negociere dintre intelectuali (*specialiștii*, amintiți și în document) și vârfurile partidului. Secția de Știință și Artă – care continua *Secția de Știință și Cultură* a anilor 1950 – pare că se arată mai receptivă decât departamentele ideologice ale Comitetului Central din deceniul precedent, și preia mai multe recomandări ale diversilor specialiști (arheologi, arhitecți, artiști plastici, muzeografi etc.). Însă multe dintre propuneri nu vor fi puse în practică. Ba chiar, începând din 1977, se va ajunge la un regres dramatic în ceea ce privește protejarea monumentelor istorice și a centrelor istorice urbane. *Sistematizarea orașelor*¹² a însemnat, de fapt, distrugere și s-a produs imediat după anihilarea DMI (redenumită *Direcția Patrimoniului Cultural Național*).

Discuții privitoare la sistematizare și la soarta centrelor vechi ale orașelor s-au purtat și în anii 1965-1966, existând un pluralism al opiniilor, realitate care nu se va regăsi peste un deceniu. Mai mulți specialiști, inclusiv conducători ai DMI, au pledat pentru salvarea ariilor de interes istoric din București și din alte centre urbane. Arh. Virgil Bilciurescu, care s-a aflat un timp și în fruntea Direcției Monumentelor Istorice, aprecia în anul 1966, în revista *Arhitectura*, că păstrarea centrelor istorice este de două ori sau chiar de trei ori mai

⁵ Actualul Bulevard Mihail Kogălniceanu.

⁶ ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 5/1957, f. 104-106.

⁷ Constantin Preda, *Institutul de Arheologie*, în *Enciclopedia istoriografiei românești*, coord.: Ștefan Ștefănescu, București, 1978, p. 364.

⁸ Ioan Opreș, *Ocrotirea patrimoniului cultural. Tradiții, destin, valoare*, prefată de Vasile Drăguț, București, 1986, p. 180.

⁹ Ulterior a purtat titulatura de Comitetul de Stat pentru Construcții, Arhitectură și Sistematizare.

¹⁰ *Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă*, denumirea Ministerului Culturii între 1962 și 1971.

¹¹ CMI și-a încetat activitatea în 1948; Ioan Opreș, *Monumentele istorice din România 1850-1950*, București, 2001, p. 627.

¹² O discuție în jurul conceptului, cu o bună contextualizare și trecere în revistă a cadrului legislativ din epoca N. Ceaușescu, v. la Ana Maria Zahariade, *Arhitectura în proiectul comunist. România, 1944-1989 / Architecture in the Communist Project. Romania, 1944-1989*, București, 2011, p. 37 și urm.

ieftină decât demolarea totală și reconstrucția lor¹³. În forme atenuate, acest tip de discurs s-a putut menține și la începutul anilor 1970. Însă contextul era deja unul schimbat, dominat de spiritul național stalinist¹⁴ impus de Nicolae Ceaușescu. Noua realitate ideologică sugerând tendința spre restalinizare – vizibilă din iulie 1971, dar mai ales din 1974 – se vedește și în documentele Secțiilor ideologice ale Comitetului Central al PCR, care împrumută din ce în ce mai puțin din recomandările diverselor categorii de intelectuali și artiști.

Revenind la propunerile formulate în toamna lui 1965, să spunem că restructurarea preconizată nu s-a produs. DMI a rămas în componența CSCAS, având în continuare răspunderea îndrumării trusturilor centrale și locale de construcții în acțiunile de restaurare a monumentelor istorice, a obiectivelor de interes cultural și a clădirilor de patrimoniu¹⁵. În schimb, în 1971 Direcția Monumentelor Istorice și-a modificat titulatura (a fost redenumită Direcția Monumentelor Istorice și de Artă) și a intrat în subordinea Consiliului Culturii și Educației Socialiste. În 1975 a devenit Direcția Patrimoniului Cultural Național¹⁶. În același timp, prin Decretul nr. 301 din 1971 vechea Comisie Științifică a Monumentelor Istorice și de Artă (înființată în 1951) devenea *Comisia Monumentelor Istorice și de Artă*, organism care *ajuta* Consiliul Culturii și Educației Socialiste¹⁷ și era practic rupt de Academia RSR (pusă oricum în umbră de noua *Academie de Științe Sociale și Politice*).

*

Secția Știință și Artă a CC al PCR

Referat privind constituirea Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice

Activitatea în domeniul monumentelor istorice a fost analizată cu sprijinul unui larg colectiv de specialiști. (Prezentăm alăturat o informare, însoțită de un album documentar.)¹⁸

Din analiza efectuată rezultă că preocupările privind protejarea, restaurarea și punerea în valoare a monumentelor istorice au apărut încă de la crearea statului național român și s-au dezvoltat încontinuu, luând o mare amploare în anii regimului nostru.

În 1860 s-a înființat Comisia Monumentelor Istorice care, până în 1948, a funcționat pe lângă Departamentul Cultelor, iar în anii 1948-1959 în cadrul Academiei [RPR]. În 1959 a luat ființă actuala Direcție a Monumentelor Istorice (DMI) de pe lângă Comitetul de Stat pentru Construcții, Arhitectură și Sistematizare.

Data fiind complexitatea problemei monumentelor, determinată de varietatea și numărul mare al lor, precum și de diversitatea sarcinilor pe care le pun, [în] paralel cu DMI, de acest domeniu se preocupă și alte foruri ca: Academia R.S. România, CSCA¹⁹, MFA²⁰, Departamentul Cultelor, sfaturile populare.

Datorită (sic!) dispersării eforturilor, lipsei unei preocupări suficient de susținute, se mențin încă în stare de degradare multe monumente, dintre care unele de mare valoare istorică sau artistică. În prezent nu există un for care să asigure coordonarea de ansamblu a problemelor privind evidența, studierea, restaurarea și punerea în valoare a monumentelor istorice, să antreneze factorii mențiți să-și dea contribuția la rezolvarea în cât mai bune condiții a sarcinilor multiple care se pun în acest domeniu.

1. Una din principalele laturi ale activității privind monumentele istorice este aceea de *cercetare științifică*. Studiul monumentelor, care este un proces de durată (el trebuie să preceadă restaurarea și de cele mai multe ori continuă și după aceea), prezintă o mare importanță atât pentru asigurarea unei restaurări

¹³ Dr. arh. Virgil Bilciurescu, *Sistematizarea centrelor istorice ale vechilor orașe*, în *Arhitectura*, anul XIV, nr. 6 (103), 1966, pp. 46-49. *Apud* Dinu C. Giurescu, *Distrugerea trecutului României*, București, 1994, p. 16.

¹⁴ Pentru distincția dintre *stalinism național* și *comunism național*, v. Vladimir Tismăneanu, *Ce a fost stalinismul național?*, în *Despre comunism. Destinul unei religii politice*, București, 2011, p. 74 și urm.

¹⁵ ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 5/1968, f. 39.

¹⁶ Gheorghe I. Cantacuzino, *Cercetare și restaurare în ultimele patru decenii*, comunicare prezentată în cadrul Simpozionului Asociației *Arhitectură, Restaurare, Arheologie*, 18 aprilie 2008. http://www.simpara.ro/ara9/a9_02_06.htm, accesat la 8 februarie 2012.

¹⁷ Ioan Opriș, *Ocrotirea patrimoniului cultural. Tradiții, destin, valoare*, prefată de Vasile Drăguț, București, 1986, p. 182; Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România, partea I-a, nr. 108, marți, 21 septembrie 1971.

¹⁸ Materialele amintite nu se regăsesc în dosar.

¹⁹ Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă.

²⁰ Ministerul Forțelor Armate.

adecvate, cât și pentru lămurirea a o serie de probleme de istorie (cum sunt cele referitoare la formarea poporului român și la constituirea statelor feudale românești), istoria artelor și a arhitecturii. Se constată însă că, în stabilirea obiectivelor de restaurat și în alegerea soluțiilor, n-a fost solicitată suficient colaborarea institutelor de specialitate ale Academiei. Direcția Monumentelor Istorice din cadrul CSCAS restaurează și consolidează în principal monumente istorice cu caracter arhitectural – dintre care majoritatea sunt biserici și mănăstiri – și neglijează în mare măsură monumentele istorice și arheologice care nu reprezintă opere deosebite din punctul de vedere al arhitecturii.

2. Alt aspect important al activității în domeniul monumentelor este legat de *tehnica lucrărilor de restaurare, consolidare și conservare*. Aceste lucrări pun deseori probleme de construcție și de arhitectură foarte complicate, care depășesc competența specialiștilor din DMI și pentru a căror rezolvare este necesar aportul celor mai experimentați ingineri-constructori și arhitecți. Sunt probleme cum ar fi: conservarea și restaurarea frescelor de pe pereții monumentelor, a mozaicurilor antice, mobilierului, costumelor și documentelor vechi care, din lipsa unui laborator corespunzător de recondiționare și a unor specialiști, nu pot fi soluționate. (În cazuri care necesitau intervenții urgente s-a cerut concursul unor specialiști străini; însă multe monumente de acest fel continuă să se degradeze treptat.)

3. O sarcină de cea mai mare importanță o constituie *punerea în valoare a monumentelor*. Integrarea acestora în acțiunea de propagandă contribuie la cunoașterea valorilor materiale și spirituale create de înaintașii noștri în decursul veacurilor, a trecutului de luptă al poporului, la educația patriotică a maselor și în special a tinerei generații. Acest obiectiv, pentru a cărui realizare e necesară antrenarea și participarea nemijlocită a numeroase instituții și organizații (CSCA, sfaturile populare, uniunile de creatori, unele societăți științifice și organizații de masă, Oficiul Național de Turism ș.a.) depășește posibilitățile Direcției Monumentelor Istorice. În prezent, activitatea de popularizare a monumentelor este slab organizată și insuficient de cuprinzătoare. Din această cauză, multe monumente importante rămân necunoscute nu numai publicului larg, ci și unor oameni de cultură. Sunt cazuri în care, datorită (sic!) unei utilizări neadecvate, monumentele nu-și pot îndeplini rolul lor cultural educativ.

Pentru soluționarea în mod corespunzător a acestor probleme, considerăm că este necesară constituirea unui organism cu autoritate și prestigiu, care să asigure atât pe plan central, cât și local coordonarea și eșalonarea eforturilor legate de evidența, restaurarea, popularizarea și utilizarea monumentelor istorice.

În acest sens propunem:

1. Constituirea Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice pe lângă Consiliul de Miniștri. (Anexăm un proiect cu componența și atribuțiile Comisiei.) Menționăm că în „Planul pentru îmbunătățirea activității de educație patriotică a oamenilor muncii” aprobat de Biroul Politic în 1957 se prevedea constituirea unui comitet al monumentelor istorice pe lângă Consiliul de Miniștri.

2. Transformarea actualei Direcții a Monumentelor Istorice de pe lângă CSCAS într-un institut central de restaurare și conservare al Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice. Acest institut, pe lângă unitățile de proiectare și execuție pe care le are DMI, să fie dotat cu ateliere și laboratoare pentru recondiționarea obiectelor de valoare (picturi, sculpturi, argintărie, țesături, ceramică, pergament etc.).

3. Organizarea în următoarele trei luni, pe baza informării anexate, a unei analize privind situația monumentelor istorice. Această analiză să se facă în Secția de Științe Istorice și la Prezidiul Academiei, în Biroul executiv al CSCA, la CSCAS, în birourile comitetelor executive ale sfaturilor populare regionale.

Din aceste discuții să se țină o consfătuire la Consiliul de Miniștri cu participarea tuturor forurilor interesate, în care să se dezbată principalele probleme privind activitatea în domeniul monumentelor istorice și constituirea Comisiei Naționale.

23.X.1965

Anexa

A. Componența Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice:

Președinte.....

Vicepreședinți

- președintele Academiei Republicii Socialiste România
- președintele Comitetului de Stat pentru Construcții, Arhitectură și Sistematizare
- președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

Secretar general

Membri (24-26 de persoane) – reprezentanți ai unor instituții (centrale și locale) și organizații interesate în această problemă, precum și unii dintre cei mai valoroși istorici, arheologi, istorici de artă, arhitecți și alți specialiști.

Ar putea fi luați în considerație:

- președintele Sfatului popular al regiunii Dobrogea
- președintele Sfatului popular al regiunii Argeș
- președintele Sfatului popular al regiunii Suceava
- președintele Sfatului popular al regiunii Hunedoara
- președintele Sfatului popular al regiunii Cluj
- președintele Secției de Științe Istorice a Academiei R.S. România
- directorul Institutului de Istorie al Academiei R.S. România
- directorul Institutului de Arheologie al Academiei R.S. România
- directorul Institutului de Istorie a Artei al Academiei R.S. România
- directorul Institutului de Istorie a Partidului de pe lângă CC al PCR
- rectorul Institutului de Arhitectură
- directorul Muzeului Național de Artă
- directorul Oficiului Național de Turism
- secretarul general al Departamentului Cultelor
- un reprezentant al Consiliului Superior Politic al Armatei
- un reprezentant al Uniunii Artiștilor Plastici
- un reprezentant al Uniunii Scriitorilor
- un reprezentant al Consiliului Central al Sindicatelor
- un reprezentant al Uniunii Tineretului Comunist

Comisia va avea un *secretariat permanent* format din secretarul general și trei secretari. De asemenea, va avea un aparat restrâns de cadre tehnic-științifice de specialitate, precum și aparatul tehnico-administrativ corespunzător.

Comisia va avea organe locale, care vor funcționa pe lângă sfaturile populare ale regiunilor, precum și ale unor raioane sau orașe.

B. Atribuțiile Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice

I. Comisia Națională a Monumentelor Istorice va reexamina repertoriul monumentelor de pe teritoriul R.S. România și va face propuneri de revizuire a acestuia (pe 15-20 de ani) privind restaurarea, conservarea și punerea în valoare a monumentelor istorice și un proiect de buget corespunzător, precum și propuneri în vederea adoptării unei legislații adecvate și unitare referitoare la monumente, pe care să le supună aprobării Consiliului de Miniștri. Noua legislație va cuprinde și reglementarea juridică a dreptului de proprietate și folosință asupra monumentelor istorice și a circulației monumentelor mobile.

II. Principalele atribuții permanente ale Comisiei vor fi:

1. Îndrumarea cercetărilor științifice în domeniul monumentelor, organizarea de sesiuni și dezbateri asupra rezultatelor cercetării, precum și asupra principiilor și metodelor de restaurare;
2. Coordonarea activității de popularizare a monumentelor;
3. Supunerea spre aprobare Consiliului de Miniștri a completării sau modificării listei monumentelor istorice;
4. Inițierea și supunerea spre aprobare Consiliului de Miniștri a actelor normative privind monumentele;
5. Aprobarea materialelor de îndrumare privind lucrările de conservare, protejare, restaurare, punere în valoare și folosire a monumentelor istorice, precum și pentru paza acestora;
6. Stabilirea (anual și în perspectivă) a ordinii de urgență în ce privește lucrările în ce privește lucrările de restaurare a monumentelor;
7. Avizarea celor mai importante proiecte de restaurare a monumentelor (în special a celor care ridică probleme complexe de arheologie, arheologie sau artă plastică);
8. Avizarea propunerilor Academiei R.S. România, CSCAS, CSCA și sfaturilor populare privind lucrările care necesită intervenții urgente.

25.X.1965.

ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 7/1965, f. 29-33.

DESPRE GENEALOGIA ANEI AMAN*

de MIHAI SORIN RĂDULESCU

Résumé

L'article reconstitue les liens de parenté et les propriétés d'Ana Aman née Politimos, qui, avant d'être mariée au peintre Theodor Aman, avait épousé Iorgu Niculescu-Dorobanțu. La famille Niculescu-Dorobanțu est liée à deux églises peintes par Nicolae Grigorescu, toutes les deux dans le district de Prahova: à Puchenii Mari et à Mărginenii de Jos. Ana Politimos a eu de son premier mariage, un fils et une fille Zoe qui est devenue cantatrice d'opéra en Occident sous le nom de Zina de Nory.

Le nom de la famille Politimos vient d'un mot néogrec qui signifie «précieux». Les propriétés de cette famille riche s'étendaient dans toute la Valachie, depuis le district de Gorj jusqu'à celui de Buzău. Du côté maternel, Ana Aman descendait d'une famille de boyards du district de Teleorman, les Butculescu, dont la filiation remonte au XVII^e siècle.

Keywords: Aman, Niculescu-Dorobanțu, Butculescu, genealogy, family, painter.

Într-o comunicare anterioară am examinat strămoșii și legăturile de rudenie ale pictorului Theodor Aman¹. Familia soției sale nu a făcut însă obiectul unei cercetări și de aceea am considerat potrivită prezentarea de față: Ana Aman provenea din familia Politimos, iar după mamă se trăgea din boierii Butculești. Anterior a fost căsătorită cu Iorgu Niculescu-Dorobanțu², a cărui familie a jucat un rol deosebit – după cum se știe – în biografia pictorului Nicolae Grigorescu. Chestiunea bisericilor prahovene – Puchenii Mari, Mărginenii de Jos și Băicoi – cu picturi murale sau icoane de Nicolae Grigorescu l-a preocupat mai recent pe istoricul de artă Radu Bogdan la începutul anilor '90 și din ea au izvorât câteva episoade ale unui film documentar prezentat la Televiziunea Română.

După cum se poate vedea și într-o imagine alăturată, Ana Politimos și Iorgu Niculescu-Dorobanțu sunt zugrăviți de către tânărul Nicolae Grigorescu în tabloul votiv al bisericii de la Puchenii Mari, situată pe șoseaua București – Ploiești. De cealaltă parte a șoselei se află conacul familiei Niculescu-Dorobanțu.

În iulie 1991, cu prilejul sesiunii de comunicări dedicate lui Theodor Aman, regretatul Radu Bogdan mi-a comunicat o mică spiță de familie pe care o avea de la Carol N. Debie³, cărturar ploieștean pasionat de trecutul orașului său. Am avut la îndemână și o genealogie a Butculeștilor cu descendenții lor prin femei – printre care și familia Politimos – comunicată de către N.N. Butculescu regretatului Alexandru V. Perietzianu-Buzău, unul dintre măștrii mei în ale cercetărilor genealogice.

Serdarul Gheorghe Politimos (+ 1858) a avut din căsătoria sa cu Zinca Maria Butculescu, următorii copii: Ana (1840–1926), căsătorită întâia dată cu Iorgu Niculescu-Dorobanțu și a doua oară cu pictorul Theodor Aman, Elena (1845–1858), Constantin (1847–1904), căsătorit cu Eliza Deșliu (n. 1864), Ion (sau Iordache) (n.1849) și Maria (1851–1918), devenită soția lui Alexandru Lupescu. Ana Politimos a avut cu

* Inițial o comunicare în cadrul sesiunii omagiale Theodor Aman, organizată în 6–7 octombrie 2012 la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București, de către directorul său, dr. Adrian Silvan Ionescu, căruia îi mulțumesc și pe această cale pentru invitația adresată de a susține această comunicare.

¹ Mihai Sorin Rădulescu, *Theodor Aman – legături genealogice*, în vol. *Centenar Theodor Aman*, București, 1991, pp. 25-35.

² Despre familia Niculescu-Dorobanțu, vezi idem, *Între Grigorescu și Aman*, în *Ziarul de Duminică*, nr. 33 (315), 25 august 2006, p. 4; supl. cult. al *Ziarului Financiar*, anul VIII, nr. 1955, 25 august 2006.

Vezi, de asemenea, Barbu Brezianu, *Cea din urmă biserică pictată de Grigorescu*, în *SCIA*, an IV, nr. 1-2, 1957, p. 255-276.

³ Spre a-l cunoaște pe regretatul C.N. Debie, ale cărui lucrări despre istoria Ploieștiului se află depuse la Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Prahova, am făcut cândva o călătorie la Ploiești. Născut în 1903, era la o vârstă înaintată și l-am găsit singur, într-un apartament de bloc, într-o stare de sănătate precară. Mai târziu aveam să aflu din jurnalul – manuscris – al bunicului meu patern, inginerul silvic Anton V. Rădulescu (1902 – 1970), că fuseseră colegi la Liceul „Sfinții Petru și Pavel” din Ploiești.

Iorgu Niculescu-Dorobanțu, trei copii: Zoe (cântăreața Zina de Nory) (1859–1926), căsătorită prima oară cu Constantin Ghiță Ioan⁴ și a doua oară cu Grigore Chrissenghi; Gheorghe (1860 sau 1861–1892), necăsătorit și Nicolae (1862 sau 1865–1893 sau 1896). Zina de Nory a avut, din căsătoria cu Constantin Ghiță Ioan, doi copii: Gheorghe (n. 1881) și Margareta, căsătorită cu N. Râmnicănuș (având un fiu, Dumitru, căsătorit, fără urmași); din cel de-al doilea mariaj al cântăreței s-a născut un fiu, Ion (n. 1884), care a trăit la Londra. Gheorghe Ghiță-Ioan a fost căsătorit cu o domnișoară Sulioti de la Brăila. Zina de Nory a plecat la Roma și a avut un anume succes pe scenele lirice europene. De remarcat că atât ultimul purtător al numelui Aman cât și unul dintre nepoții direcți ai Anei Aman s-au stabilit în Anglia și aceasta cu mulți ani înaintea instaurării regimului comunist în România.

Mai sus-amintitul Nicolae Niculescu-Dorobanțu a fost căsătorit cu Catinca Golfineanu, din familia boierească cu acest nume de la Craiova, având un fiu, Barbu. Maria Politimos, sora mezină a Anei Aman, a avut cu soțul ei, Alexandru Lupescu, următorii copii: Gheorghe (1874–1875), Dumitru (1874–1875), Alexandru (n. 1877) și Mihai (1881–1917), căsătorit cu Elena Olmazu (n. 1888), având un fiu, Mihai (n. 1908). Se poate observa faptul că două căsătorii din descendența Anei Aman sunt în anturajul genealogic al lui Take Ionescu: Constantin Ghiță-Ioan, fratele mai mare al marelui om politic și Elena Olmazu, din aceeași familie cu cea căreia aparținea cea de-a doua soție a acestuia Adina. Take Ionescu era ploieștean, iar Iordache Politimos avusese proprietăți în capitala județului Prahova. Pe de altă parte, à propos de Anglia, după cum se știe, întâia soție a acestuia, Bessy, fusese englezoaică. Poate că legătura familiei Politimos cu Ploieștiul a avut o semnificație și în acest context.

La Arhivele Naționale de la Cișmigiu există o spiță genealogică a familiei Niculescu-Dorobanțu, nedată și neșemnată, datorată probabil maiorului Lucian Bildirescu⁵, nepot de fiică al lui Ilie Niculescu-Dorobanțu. Potrivit acestei spițe, „Aga Niculescu”, născut circa 1785–1790, comandant al corpului dorobanților – de unde provine și cognomenul familiei – a avut un fiu, al cărui prenume nu este precizat, născut circa 1808–1810, care, la rândul său, a avut următorii copii: Ilie – căsătorit cu Elena Drăgulănescu⁶, fiica serdarului Drăgulănescu; Iorgu, căsătorit cu Ana Politimos⁷; Maria – devenită soția paharnicului Anghelachi Mavrodin⁸; Elena – căsătorită Negri; Dumitru – căsătorit cu Maria Racoviță; și Constantin⁹, căsătorit cu Elena Sturdza. În generația următoare, persoanele se înmulțesc: Ilie Niculescu-Dorobanțu și Elena Drăgulănescu au avut pe Maria – căsătorită cu inginerul Costache Zeuceanu; Paulina – devenită soția lui Dumitru Bildirescu, deputat și prefect; Mitică, necăsătorit; Eliza, proprietară a moșiei Pipera, căsătorită cu Grigore Triandafil, ministru, primar al Capitalei, președinte al Camerei Deputaților (neavând copii); Ecaterina, căsătorită cu profesorul universitar de filozofie Constantin Leonardescu¹⁰. În dreptul copiilor lui Iorgu Niculescu-Dorobanțu și ai Anei Politimos este trecută „Zoe, cântăreață la operele din străinătate (Zâna de Nori)” (*sic*). Paharnicul Anghelachi Mavrodin și soția sa Maria au avut doi fii, Dumitru și Constantin¹¹. Dumitru Niculescu-Dorobanțu este trecut cu trei copii: Licușor¹² – soțul Tatiane Brătianu, soră cu Ionel Brătianu și cu ceilalți frați Brătieni, Elena – devenită soția lui Emil Lahovary, și Smaranda – căsătorită,

⁴ Constantin Ghiță-Ioan era frate cu marele om politic Take Ionescu. Despre rudele acestuia, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *Contribuții la genealogia familiei lui Take Ionescu*, în vol. *Conservatorismul românesc. Origini, evoluții, perspective*, culegere de studii editată de Liviu Brătescu & Mihai Chiper, Iași, 2008, p. 40-47.

⁵ Arhivele Naționale ale României (mai departe ANR), col. *Personalități*, parte structurală: *Genealogii de familie*, dos. nr. 1, f. 76.

⁶ Numele lui Ilie și al Elenei Niculescu-Dorobanțu sunt înscrise pe frumoasa cruce, în stil neoromânesc, de la cimitirul Bellu (G. Bezviconi, *Necropola Capitalei*, București, 1972, multigrafat, p. 203). „Elena Niculescu” este menționată ca proprietară a moșiei Mărginenii de Jos – acolo unde se află una dintre bisericile zugrăvite de tânărul Nicolae Grigorescu – în „Lista alfabetică a proprietarilor de pământ, în temeiul matricolelor nominale ale locuitorilor împroprietăriți prin Legea rurală din 1864”, publicată de Irina Gavrilă, *Baze de date istorice. Marea proprietate funciară potrivit matricolelor nominale ale locuitorilor împroprietăriți prin Legea rurală din 1864*, București, 2005, p. 113.

⁷ În spiță, în original, este trecută „Anna Politis, fata paharnicului Iordache Politis”.

⁸ Această căsătorie este menționată și în C. Gane, *Neamurile Mavrodinești din Țara Românească și din Moldova și Monografia lui Ion Mavrodin vel hatman*, București, 1942, p. 51 și tabelul genealogic de la sfârșitul volumului *Mavrodineștii din Muntenia II*.

⁹ În spiță, în original, este trecut „Costică”.

¹⁰ Această căsătorie figurează și la C. Gane, *op. cit.*, tabelul genealogic *Mavrodineștii din Muntenia I*. De asemenea, mi-a fost confirmată de un descendent al său, regretatul inginer Dan Russ, secretar general al Societății de Telefoane, din familia doctorului Ludovic Russ de la Iași.

¹¹ Aici există o neconcordanță între arborele genealogic amintit – în care sunt trecute doar Paulina, căsătorită Giurgea și Maria, căsătorită Nedelcovici – și lucrarea lui C. Gane. Am preferat, ca fiind mai probabilă, varianta acestuia din urmă, menționată și în text și într-o planșă genealogică anexată.

¹² Soțul Tatiane Brătianu era Ilie Niculescu-Dorobanțu, senator liberal.

potrivit arborelui genealogic, cu „Prințul Alex. Ghika”. Aici e vorba de o mică inadvertență, deoarece soțul Smarandei Niculescu-Dorobanțu a fost Constantin Ghika-Deleni (1846–1910), în al doilea mariaj al său¹³. În impunătoarea casă a lui Emil Lahovary de pe strada Orlando, construită după planurile arhitectului Grigore Cerkez, se află astăzi sediul Ambasadei Indoneziei¹⁴. Emil Lahovary și soția sa au avut un fiu, Nicolae, diplomat, fost consilier la legația României de la Paris.

Constantin Niculescu-Dorobanțu a avut, la rândul său, trei copii: Maria-Luiza (cunoscută în lume cu porecla alintătoare „Miouche”), căsătorită cu Grigore Duca, Smaranda – zisă Bica – și Ion, căsătorit cu Jana Butculescu. De observat câte căsătorii în marea aristocrație au contractat membrii familiei Niculescu-Dorobanțu, familie totuși recentă, fără dregătorii mari în trecut. Și totuși: Grigore Triandafil, Constantin Leonardescu, Ana Politimos, recăsătorită cu pictorul Theodor Aman, Brătianu, Lahovary, Ghika-Deleni, Sturdza, Duca, Miclescu și Butculescu. Un palmares matrimonial impresionant care are în spate calitățile membrilor familiei, dar și averea lor.

Descendenții pe linie feminină din generația următoare: Maria și Costache Zeuceanu au avut doi copii, Alexandru, ministru și diplomat și sora sa alintată „Pissi”, căsătorită cu colonelul Constantin Baranga¹⁵, aghiotant al regelui Carol I. Paulina Niculescu-Dorobanțu și soțul său Dumitru Bildirescu au avut următorii copii¹⁶: Elena, căsătorită prima oară cu Nicolae Doiciu și a doua oară cu Codin Ștefănescu, procuror general la Curtea de Apel și apoi consilier la Curtea de Casație; Eliza, căsătorită cu Constantin Lăzărescu; Ana, devenită soția lui Ion Boambă, director al Băncii de Credit Român; Nicolae, moșier și Lucian, maior, căsătorit întâia oară cu Jana Ghermany, descendentă a familiei princiare sârbești Obrenovici și a doua oară cu Adina Colibășanu¹⁷.

În limba neogreacă cuvântul „πολύτιμος” înseamnă „prețios, valoros”. E scris așadar cu litera „y”, ceea ce explică de ce numele lui Constantin G. Politimos a fost scris pe cavoul său de la cimitirul Bellu sub forma „Polytimos”. În articolul de față, pentru o lectură mai cursivă am optat pentru varianta românească „Politimos”. Nu a fost un gest de prețiozitate din partea sa, ci a recurs la o variantă etimologic corectă. Pe de altă parte, trebuie făcută diferența dintre „πολύτιμος” și „πολίτης” care înseamnă „cetățean”, derivat evident al cuvântului „πόλις” = „oraș”.

Pentru bibliografia subiectului trebuie menționat că despre familia Politimos, criticul literar Ștefan Ion Ghilimescu a publicat în iunie 2012¹⁸ un articol substanțial, interesul său fiind legat de faptul că locuiește la Fieni, în județul Dâmbovița, iar pe teritoriul acestei localități, ca și a unui sat învecinat, Cucuteni, au existat proprietăți ale familiei Politimos¹⁹. Potrivit autorului amintit, Iordache Politimos era originar din Moscopole și ar fi plecat de acolo ca urmare a distrugerii orașului în 1788. Ar fi fost cuțovlah. Poate că da, poate că nu, suntem înclinați să răspundem la această ipoteză prezentată drept o certitudine²⁰. Din păcate există o anumită tendință de a-i „româniza” pe cei veniți în Principate de la sudul Dunării a căror etnie este adesea dificil de precizat: aceștia puteau fi, în general, greci, albanezi, sârbi, bulgari și, e drept, nu în ultimul rând, vlahi. A face însă din toți aceștia aromâni mi se pare exagerat și în afara realității istorice.

Din articolul lui Ștefan Ion Ghilimescu aflăm că Iordache Politimos poseda la Ploiești o cârciumă și un han, în care a fost, cu chirie, sediul școlii naționale²¹. El a cumpărat o moșie la Bujorești, în județul Teleorman, moșie lăsată prin testament fiului său cel mare, Iordache. Acesta din urmă, absolvent al unei școli de ingineri hotarnici, a ctitorit în 1869 o biserică în satul Antonești, comuna Călinești, tot în județul Teleorman²².

¹³ Octav George Lecca, *Genealogia a 100 de case din Țara Românească și Moldova*, București, 1911, planșa 45.

¹⁴ Frédéric Damé, *Bucureștiul în 1906*, ed. a II-a, Pitești, Editura Paralela 45, f. a., p. 169.

¹⁵ Aici trebuie căutată o înrudire cu tatăl vitreg al Mareșalului Ion Antonescu și cu soția lui Armand Călinescu, Adela Baranga.

¹⁶ Aceștia figurează și la C. Gane, *op. cit.*, tabelul genealogic *Mavrodineștii din Muntenia I*.

¹⁷ Casa impunătoare a familiei Colibășanu există și astăzi în București, chiar pe strada Theodor Aman, în apropierea Catedralei romano-catolice Sf. Iosif. În ea se află sediul Ambasadei Algeriei.

¹⁸ Ștefan Ion Ghilimescu, *Theodor Aman, Ana Polytimos, Fienii...*, în revista *Cafeneaua literară*, anul X, nr. 6 / 113, Pitești, iunie 2012, pp. 10-15.

¹⁹ Mihai Sorin Rădulescu a susținut comunicarea privind genealogia Anei Aman, născută Politimos, în cadrul sesiunii din 6–7 octombrie 2011 dedicată pictorului Theodor Aman. Din motive de sănătate, nu am finalizat mai repede acest text.

²⁰ Spre comparație, vezi cazul unui arvanitovlah care a făcut o carieră remarcabilă în Țara Românească, Dimitris Michalopoulos, *Arsaki, la vie d'un homme d'Etat*, Bucarest, Ed. Academiei Române, 2008, p. 17.

²¹ Ștefan Ion Ghilimescu, *op. cit.*, p. 11.

²² *Ibidem*, p. 12. Gheorghe Antonescu era probabil tatăl lui Victor Antonescu, personaj marcant în viața politică interbelică, succesorul lui Nicolae Titulescu în fotoliul de ministru de Externe. Familia nu avea nicio legătură de rudenie nici cu Mareșalul Ion Antonescu, nici cu profesorul de drept Mihai Antonescu.

Același autor susține că la Fieni a existat un conac al Zincăi Politimos, distrus de un incendiu în 1961. Potrivit tradiției locale, aici s-ar fi născut chiar Ana Politimos, în anul 1840. Theodor Aman și soția sa ar fi venit aici de multe ori, dar intrigă faptul că Fieniul nu apare în niciun tablou sau gravură ale marelui pictor.

Dacă asupra existenței conacului nu avem de ce să ne îndoim, faptul că Ana Aman s-ar fi născut aici pare improbabil²³. În orice caz, începuturile vestitei fabrici de ciment de la Fieni, înființată în anul 1923, sunt legate de familia Politimos, mai precis de figura inginerului Mihail Lupescu, nepot de soră al Anei Aman, absolvent al Școlii Centrale din Paris (după cum e amintit în antetul hârtiilor sale). Acesta, domiciliat în București, strada Minervei nr. 5, deținea moșiile Fieni din comuna Moțăeni și Bădeni din comuna Runcu – ambele în județul Dâmbovița – de la defunctul său unchi, Constantin G. Politimos²⁴. La Fieni și Cucuteni, Mihail Lupescu avea 200 ha (cu arendă de 5500 lei), iar la Bădeni, 2000 ha (cu arendă de 5000 lei)²⁵. Atât gara de la Fieni cât și Fabrica de ciment au fost ridicate pe terenuri foste ale lui Mihail Lupescu²⁶. Interesul său pentru viitoarea fabrică de ciment – Societatea anonimă română „Dâmbovița” – se explică prin faptul că el însuși era proprietarul unei fabrici de cărămidă, fostă a lui Barbu Ionescu, situată, la rândul ei, în spatele unei alte cărămidării, Tonola, așadar cam pe locurile unde astăzi se află Circul bucureștean. De asemenea, Mihail Lupescu avea în proprietate o fabrică de var alb în comuna Runcu din județul Dâmbovița²⁷. De precizat că a fost căsătorit cu Elena C. Olmazu, având un fiu, botezat tot Mihail²⁸.

Revenind la spița familiei Politimos, se poate constata că în Arhondologiile Țării Românești de la 1837 figurează doi purtători ai numelui Politimos: Bănică – derivat al prenumelui „Șerban” – și Iordache²⁹. Bănică Politimos a primit cinurile de pitar (30 VIII 1837), serdar (12 VI 1839) și paharnic (4 V 1851), iar Iordache Politimos apare ca serdar și paharnic (30 VIII 1837). În lunga listă a feciorilor de boieri din județul Gorj, conținută în *Catagrafia boierilor Țării Românești de la 1829*, aflăm pe Bănică Politimos, fiul polcovnicului Manolache Politimos, cu un venit de 400 lei³⁰.

Un document din 9 august 1820 menționează pe Ioan Politimos³¹.

Paharnicul Iordache (Gheorghe) Politimos – al cărui prenume apare atât sub forma „Iordache” cât și sub cea de „Gheorghe” – a avut un proces cu magistratul (primăria) orașului Ploiești³². Pe de altă parte, la 30 mai 1837, Înalțul Divan al Țării Românești se pronunță în procesul lui Alecu Greceanu cu serdarul Iordache Politimos, în legătură cu răscumpărarea moșiei Beșteloaia din județul Dâmbovița, fostă a răposatei sale surori Catinca Bujoreanca, vândută serdarului. Era casată hotărârea Divanului Judecătoresc din 10 decembrie 1834, dând dreptate lui Greceanu să răscumpere cu protimisism acea moșie³³. Faptul că Alecu Greceanu și paharnicul (fost serdarul) Iordache Politimos erau cumnați, aflăm dintr-un act al Înalțului Divan din 31 mai 1839³⁴, în legătură cu răscumpărarea moșiei amintite mai sus. Iordache Politimos a avut și alte procese ale căror urme pot fi găsite în arhive. În anul 1844, moșnenii Berevoiești din Fieni se judecau cu

²³ Am încercat să verific această afirmație căutând la Arhivele Naționale Dâmbovița (mai departe SJAN Dâmbovița), mitricele de la Fieni, dar din păcate starea civilă din această localitate, pentru această perioadă, nu se păstrează. Mulțumesc și pe această cale domnului Pârvan Dobrin, director interimar al filialei Arhivelor Naționale de la Târgoviște, pentru bunăvoința și sollicitudinea manifestate.

²⁴ SJAN Dâmbovița, fondul *Fabrica de ciment Fieni*, dos. nr. 2 / 1908, f. 1. Despre Fieni, vezi D.P. Condurățeanu, *Dicționar geografic al județului Dâmbovița*, București, I.V. Socec, 1890, p. 60. Toponimele Sălcele și Politimoaia, toate din județul Dâmbovița, legate de familia Politimos, nu figurează în acest dicționar. Beșteloaia este menționată ca un cătun al comunei Bolovani, vezi *ibidem*, p. 23.

²⁵ *Ibidem*, fondul *Inspectoratul agricol al jud. Dâmbovița*, dos. nr. 19 / 1908, f. 145. Situația datează din 14 octombrie 1908. Numărul locuitorilor de pe moșia Fieni și Cucuteni era de 116.

Același proprietar figurează din nou la comuna Runcu, plasa Pucioasa, sat Bădeni, cu 164 ha, în regie, numărul locuitorilor fiind de 94. Această mențiune se află în dosarul amintit în această notă, f. 149. Situația era din 27 noiembrie 1908.

Pentru istoricul moșiei Bădeni, de văzut SJAN Dâmbovița, fondul Tribunalul jud. Dâmbovița, dos. nr. 12 / 1847, Hotărârea moșiei Bădeni a paharnicului Iordache Politimos.

²⁶ Vezi documentul 1 din anexă.

²⁷ SJAN, fondul *Fabrica de ciment Fieni*, dos. nr. 15 / 1914, f. 1.

²⁸ *Ibidem*, dos. nr. 12 / 1914. Mihail M. Lupescu era minor în 1919. Despre familia Olmazu, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *Contribuții la genealogia familiei lui Take Ionescu*, în vol. *Conservatorismul românesc. Origini, evoluții, perspective*, p. 44-45.

²⁹ Paul Cernovodeanu și Irina Gavrilă, *Arhondologiile Țării Românești de la 1837*, Brăila, Muzeul Brăilei, Editura Istros, 2002, p. 141.

³⁰ *Catagrafie oficială de toți boerii Țării Românești la 1829*, publicată de Ioan C. Filitti, București, Tipografia Curții Regale F. Göbl Fii, 1929, *Adăogiri din catagrafia de la 21 oct. 1831*, p. 58.

³¹ ANR, fondul *fam. Butculescu*, I / 57.

³² George Potra, Nicolae Simache, *Contribuții la istoricul orașelor Ploiești și Târgșor*, Ploiești, f.a., p. 52-55.

³³ *Înalțul Divan 1831-1847. Inventar arhivistic*, București, Direcția Generală a Arhivelor Statului, 1958, p. 175.

³⁴ *Ibidem*, p. 231.

paharnicul Iordache Politimos pentru moșie³⁵. În același an, paharnicul se judeca pentru pădure cu Constantin Grecu din Beșteleaia³⁶, iar în 1847 cu Constantin Alexiu din Cornești, pentru moșie³⁷.

Sintetizând, Iordache Politimos stăpânea moșii la Cucuteni și Fieni, în județul Dâmbovița³⁸. În 1840 a cumpărat moșie la Sălcioara, în același județ, de la familia Greceanu³⁹, cu care se înrudea apropiat. După cum aflăm de la G. Bezviconi, paharnicul a fost înmormântat la biserica Bradu din București⁴⁰, iar fiul său, Constantin, la cimitirul Bellu⁴¹. Tot la biserica Bradu fusese înmormântat și Mihail Hagi Dîmo, ascendentul familiei Pherekyde⁴², înrudit probabil cu tatăl lui Theodor Aman, serdarul Dimitrie Aman al cărui nume inițial fusese Dimitrie Mihali Dîmo⁴³. Să fi fost oare o pură coincidență legătura ascendenților celor doi soți – Ana Politimos și Theodor Aman – cu această biserică bucureșteană? Dar e vorba de biserica Bradu Staicu⁴⁴ din mahalaua Bradului, aflată pe strada cu același nume, biserică ce a fost demolată sau de biserica Bradu Boteanu⁴⁵, întipărită în memoria Bucureștilor ca biserica Boteanu, deși, în treacăt fie spus, a fost restaurată de familia Rioșanu care locuia în imediata ei apropiere. Pentru biserica Boteanu pledează situarea ei în centrul orașului și proximitatea cu casa în care locuia paharnicul Iordache Politimos, precum și cu casa Aman – care ce-i drept nu exista încă în forma actuală –, în vreme ce biserica Bradului se găsea într-o mahala de margine, în apropierea Căii Dudești.

Emanoil Hagi-Mosco, genealogist și memorialist al vechiului București, așternea pe hârtie despre casele din Ulița Clemenței, actuala stradă C.A. Rosetti: „La nr. 4 se găsea casa Grigore Păucescu, ziarist, om politic, magistrat, avocat cu vază, ministru, mort în 1900. Clădirea în stilul jumătății veacului trecut se ridica la colțul străzii; avea parter înalt cu grădină cu gard înalt de fier, iar intrarea se afla lângă calcanul Fundației. Mai târziu, cu prilejul exproprierilor în vederea lărgirii Pieții Palatului, Regele Carol a cumpărat casa și pe locul ei a adăugat clădirii Fundației o aripă la fel cu aceea existentă pe strada Vămii, prin același arhitect Gottereau, autorul primei clădiri, dându-i astfel simetria arhitectonică de astăzi. Mai mult chiar, în vederea acestei întregiri, având cunoștință de viitoarea lărgire a Pieții Palatului, Carol a cerut lui Gottereau ca în proiectul inițial clădirea să fie întregită cu aripa de mai târziu, astfel că după cumpărarea casei Păucescu (obținută cu greu și bine plătită) n-a fost nevoie decât de o simplă continuare de lucrări, inaugurate în 1914”⁴⁶. Astăzi pe fațada Bibliotecii Centrale Universitare dinspre strada C.A. Rosetti a fost pusă o placă comemorativă care amintește de existența casei lui Grigore Păucescu, în care Mihai Eminescu a citit pentru întâia oară *Scrisoarea III*. Grigore Păucescu – al cărui nume de familie apare și sub forma „Peucescu” sau

³⁵ SJAN Dâmbovița, fond Tribunalul jud. Dâmbovița, dos. nr. 17 / 1844.

³⁶ *Ibidem*, dos. nr. 67 / 1844.

³⁷ *Ibidem*, dos. nr. 38 / 1847; *ibidem*, dos. nr. 22 / 1848.

³⁸ *Ibidem*, dos. nr. 33 / 1855, Hotărnicia moșiei Cucuteni a paharnicului Iordache Politimos. Vezi, de asemenea, *ibidem*, dos. nr. 9 / 1845, Hotărnicia moșiei Fieni a paharnicului Gheorghe Politimos. La Fieni avea moșie și Tița, soția lui Gavrilă Dâlgeanu, pentru a cărei vânzare la mezat vezi *ibidem*, dos. nr. 7 / 1846.

Tot la Cucuteni avea moșie și Dimitrie Brătescu, vezi *ibidem*, dos. nr. 32 / 1845, Hotărnicia moșiei Cucuteni a pitarului Dimitrie Brătescu; *ibidem*, dos. nr. 9 / 1846, Hotărnicia moșiei Cucuteni a pitarului Dimitrie Brătescu; *ibidem*, dos. nr. 29 / 1846, Epitropia casei pitarului Dimitrie Brătescu. De asemenea vezi *ibidem*, dos. nr. 1 / 1859, Hotărnicia moșiei Cucuteni a lui Grigore Brătescu.

Despre vânzarea părții din moșia Cucuteni a lui Niță, fiul lui Toma Tănăsescu, către Nicolae Furtunescu, vezi *ibidem*, dos. nr. 82 / 1851. Mai târziu, la exproprierea de după Primul Război Mondial, moșia Fieni – Cucuteni era în proprietatea Anei general Costescu, vezi *ibidem*, fondul *Inspectoratul cadastral București*, dos. nr. 130 / 1921 – 1943. Despre localitatea Cucuteni, jud. Dâmbovița, vezi D.P. Condurățeanu, *op. cit.*, p. 45.

Moșia Runcu era la expropriere în proprietatea Mariei Cesianu, vezi SJAN Dâmbovița, fondul *Inspectoratul cadastral București*, dos. nr. 2 / 1924 – 1945. Despre satul Bădeni, comuna Runcu, vezi D.P. Condurățeanu, *op. cit.*, p. 11. Moșiile Bolovani, Beșteleaia, Conțești de Sus – dintre care pentru primele două există indicii că fuseseră în proprietatea familiei Politimos – erau la expropriere în proprietatea I. Bolovăneanu și Eliza Negulescu, vezi *ibidem*, dos. nr. 48 / 1919 – 1939.

³⁹ Ștefan Ion Ghilimescu, *op. cit.* Sălcioara s-ar fi numit și Beșteleaia și chiar Politimoaia.

⁴⁰ G. Bezviconi, *op. cit.*, p. 223.

⁴¹ Figura 18b, locul 21 (G. Bezviconi, *op. cit.*, loc. cit.).

⁴² Alexandru V. Perietzianu-Buzău, *Despre familiile unor neguțători veniți și așezați în România de la sud de Dunăre în a doua jumătate a secolului al 18-lea și în prima jumătate a secolului al 19-lea*, comunicare susținută în cadrul Comisiei de Heraldică, Genealogie și Sigilografie de pe lângă Institutul de Istorie „N. Iorga” din București la 8 noiembrie 1985, pasajul consacrat familiei Pherekyde, cu arbore genealogic și documentație. Manuscrisul dactilografiat al comunicării poate fi consultat în Biblioteca Institutului de Istorie „N. Iorga”, la ANR și la secția Manuscrise a BAR.

⁴³ *Ibidem*, pasajul consacrat familiei Aman, cu arbore genealogic și documentație.

⁴⁴ George D. Florescu, *Din vechiul București*, București, 1935, p. 75. N. Iorga, *Istoria Bucureștilor*, București, 1939, p. 373.

⁴⁵ George D. Florescu, *op. cit.*, pp. 48-49. N. Iorga, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁶ Emanoil Hagi-Mosco, *București, amintirile unui oraș. Ziduri vechi, fânțe dispărute*, ediție îngrijită de Dan Pleșia, Ștefan Pleșia și Mihai Sorin Rădulescu, Cuvânt înainte de Paul Cernovodeanu, București, 1995, p. 176.

„Păucescu” –, ministru conservator, provenea dintr-o familie boierească din județul Teleorman, fiind îndeaproape înrudit cu Butculeștii. Mai precis era fiul pitarului Gheorghe Păucescu, fecior, la rândul său, al slugerului Matei Păucescu și al soției sale Anica născută Butculescu. Pe partea cealaltă a aceleiași străzi, la colțul cu strada Nicolae Golescu – fostă strada Poșta Veche –, înainte de a ajunge la casa doctorului Constantin Angelescu, exista o casă Butculescu care a fost demolată⁴⁷. Puțin mai departe, dincolo de Bulevardul Colței – astăzi Bulevardul Nicolae Bălcescu și Bulevardul Gheorghe Magheru –, pe aceeași parte a străzii C.A. Rosetti, se înalță încă o casă Butculescu, cea care a aparținut lui Nicolae Butculescu și soției sale Irina născută Pherekyde, nepoată de soră a lui Alexandru Marghiloman⁴⁸. Strada C.A. Rosetti – fosta stradă a Clemenței – pare așadar să fi fost... strada Butculeștilor.

După casa Păucescu urma pe aceeași parte a străzii, în direcția actualului Bulevard Magheru, casa lui Alexandru Costescu, pe locul căreia îmi amintesc că mulți ani a fost grădina Boema ce ținea de Teatrul de Revistă „Constantin Tănase”. După aceea – continuă Emanoil Hagi-Mosco –, „clădirea următoare este casa pictorului Theodor Aman, mort în 1891, soțul Anei Politimos, moartă în vârstă de nouăzeci de ani în 1927⁴⁹. Casa clădită de el și rămasă neatinsă până în zilele noastre, a fost transformată în muzeu, adăpostind operele acestui mare pictor român. Unică în felul ei în oraș, casa are o înfățișare artistică de mică proporție, dar cât se poate de reușită, prin ornamentația exterioară și statuile ce o împodobesc. Prin cele câteva mobile care au aparținut pictorului, precum și prin așezarea în atelier a picturilor sale cam la locul ce-l aveau pe vremea autorului lor, s-a căutat a se clădi o notă de personalitate⁵⁰. Casa Aman este inspirată în mod vădit din arhitectura vilelor romane de la Pompeii și faptul că și-a putut păstra aspectul inițial, e cu totul îmbucurător.

Răspunsul la întrebarea de mai sus îl reprezintă faptul că „alături, colț cu strada Boteanu – după cum își amintea Emanoil Hagi-Mosco –, se găsește fosta casă a paharnicului Iordache Politimos, soțul unei Butculescu, Zinca. Casa este cu totul refăcută, în ea a locuit doctorul Urlățeanu înainte de a-și clădi casa din strada Dumbrava Roșie. / În fața acestei case, la celălalt colț al străzii Boteanu, într-o grădină destul de întinsă, se află biserica zisă Bradu-Boteanu⁵¹. Așadar Iordache Politimos a fost înmormântat în biserica alături de locuința sa. Doctorul Ion Urlățeanu, descendent al unei familii boierești din Țara Românească⁵² al cărei nume provenea de la cel al localității Urlați, în județul Prahova, și-a construit o casă încăpătoare – împodobită cu ornamente neobizantine – pe strada mai sus-amintită, în apropierea Parcului Ioanid. După Decembrie '89 această clădire – aflată vis-à-vis de Ambasada Austriei – a găzduit secția culturală a Ambasadei Franței, iar de câțiva ani, secția culturală a Ambasadei Statelor Unite ale Americii. De altfel și sediul Ambasadei Franței din strada Biserica Amzei are o legătură cu genealogia de față, în sensul că aripa sa dinspre strada Christian Tell este fosta casă părintească a lui Alexandru Marghiloman, a cărui bunică maternă era născută Butculescu.

Constantin G. Politimos a studiat dreptul la Paris, ajungând prefect de Dâmbovița, președintele Tribunalului de aici, deputat liberal de Dâmbovița⁵³ și director general al închisorilor, numit în funcție de Ion C. Brătianu⁵⁴. A fost căsătorit cu Eliza Deșliu, fiica lui Costache Deșliu și a soției sale Anghelina născută Filitti (1837–1922)⁵⁵. Nu au avut copii, astfel că numele „Politimos” s-a stins odată cu ei. La Policiori, în județul Buzău⁵⁶, se afla moșia de zestre a soției lui Constantin Politimos. În 1864 figura aici ca proprietar socrul său, Costache Deșliu⁵⁷.

⁴⁷ Emanoil Hagi-Mosco, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁸ Dintre copiii lor, am cunoscut și intervievat cândva pe doamna Ana (zisă Abe) Butculescu, fostă căsătorită cu Edgar Mendl, din Brăila, domiciliată în București, pe str. Grigore Alexandrescu. În casa părinților ei se află astăzi sediul Institutului Revoluției Române din Decembrie 1989. Imaginea casei, în Frédéric Damé, *op. cit.*, p. 539.

⁴⁹ Corect: 1926 (vezi G. Bezviconi, *op. cit.*, p. 49).

⁵⁰ *Ibidem*, p. 177.

⁵¹ *Ibidem*, loc. cit.

⁵² Mihai Sorin Rădulescu, *Urlățenii*, în *Ziarul de Duminică*, 28 iulie 2010; supl. cult. al *Ziarului Financiar*, 28 iulie 2010 (doar pe Internet).

⁵³ A fost ales deputat la colegiul I de Dâmbovița, în 1888 și 1895. Vezi idem, *Elita liberală românească 1866 – 1900*, București, 1998, p. 288.

⁵⁴ Ștefan Ion Ghilimescu, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁵⁵ Este înmormântată la cimitirul Bellu, vezi G. Bezviconi, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁶ Policiori era o „comună rurală în plaiul Pârscov, situată pe ambele maluri ale pr. Sărățelul-Bercii” (B. Iorgulescu, *Dicționar geografic, statistic, economic și istoric al județului Buzău*, București, I.V. Socec, 1892, p. 408). În acest dicționar nu este menționată familia Politimos, în articolul despre localitatea amintită.

⁵⁷ Irina Gavrilă, *op. cit.*, p. 84. Proprietarul este menționat sub numele de „Constantin Deșliu”.

Deșlii erau o familie boierească din Țara Românească cu câteva generații în ascendență. Numele este de origine turcească, dar să indice oare aceasta și o obârșie etnică? În orice caz, Dumitrache Deșliu era în anul 1829 în vârstă de 45 de ani, fiind născut în București. Fiu al armașului Deșliu, avea micul cin de „vătaf za divan” și locuia la Țigănești, în județul Ilfov și la București. Avea moșie de zestre la Țigănești⁵⁸. Armașul Deșliu avea prenumele de „Diamandi” – care îndepărtează ideea unei origini turcești și o aduce în atenție pe aceea a uneia grecești – și era frate cu clucerul Iordache Deșliu. Soția lui Diamandi Deșliu – fost de asemenea vameș – care i-a adus ca zestre moșia Șoimu din județul Teleorman, era fiica pitarului Sandu și a Mariei, amândoi fără nume de familie precizat⁵⁹.

La Lungulețu, în județul Dâmbovița, există o biserică ctitorită în 1822 de către clucerul Iordache (Gheorghe) Deșliu, împreună cu soția sa Ana și fiicele Maria și Elena⁶⁰. Maria a fost căsătorită cu vtori logofătul Iancu Mihălescu⁶¹.

Alături de ramura Niculescu-Dorobanțu, descendentă din Ana Politimos-Aman, au mai existat încă alte două, legate de două case impunătoare din București, de o calitate arhitectonică excelentă: cea a lui Ilie Niculescu-Dorobanțu (1836 – 1909)⁶², senator liberal, căsătorit cu Tatiana Brătianu – una dintre fiicele lui Ion C. Brătianu⁶³ –, a căror casă, proiectată de Grigore Cerkez în stil neorenescentist francez, există și astăzi în apropierea Institutului de Istoria Artei; de asemenea, cea a lui Constantin Niculescu-Dorobanțu (1859–1910)⁶⁴, a cărui reședință, proiectată de același arhitect în stil neoromânesc, se găsea pe locul actualului hotel Minerva. Această casă nu mai există, îi cunoaștem însă înfățișarea din cărți de istoria arhitecturii⁶⁵.

De la regretatul inginer Ion Miclescu din Paris⁶⁶, scoborât pe linie maternă al lui Constantin Niculescu-Dorobanțu, cunosc descendența acestuia din urmă: din căsătoria sa cu belgianca Fernande Neef de Saint-Val (1865–1939), fiica lui Jules Neef de Saint-Val⁶⁷ (1832–1905) și a Mariei de Rossius d’Humain⁶⁸ (1840–1917), s-au născut patru copii: Smaranda (1886–1958), devenită soția lui Ștefan Miclescu (1885–1949)⁶⁹; Marie Louise (1888–1973), căsătorită cu Grigore Duca (1885–1973), fratele lui I.G. Duca⁷⁰; Odine (născută și încetată din viață în 1889) și Jean Niculescu-Dorobanțu (1898–1961), căsătorit de două ori: prima dată cu Angela Zissu (1893–1966) și a doua oară cu Monica Butculescu. Jean Niculescu-Dorobanțu a avut un fiu (1925–1988) purtând același prenume, necăsătorit. A trăit în Statele Unite, cu el stingându-se arborele genealogic.

Fernande Neef de Saint-Val descindea pe linie feminină dintr-o cunoscută familie belgiană, Orban, care a dat câțiva primari ai orașului Liège. Fără particulară nobiliară, spre deosebire de omonimii lor tot belgieni, înnobilați, cu numele de Orban de Givry, familia Orban a dat însă un prim-ministru marcant în veacul XIX, Frère-Orban⁷¹, întemeietorul Băncii Naționale a Belgiei, a cărui amintire este păstrată în Bruxelles-ul zilelor noastre printr-o frumoasă statuie, un scuar și un bulevard.

⁵⁸ *Catagrafie oficială de toți boerii Țării Românești la 1829*, publicată de Ioan C. Filitti, p. 20.

⁵⁹ Ioan C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, p. 179. Pentru legătura de rudenie dintre Diamandi și Iordache Deșliu, vezi în special actul nr. 576, din 1 august 1797.

⁶⁰ Fișă de Alexandru V. Perietzianu-Buzău, alcătuită după o informație dată de istoricul Paul Cernovodeanu.

⁶¹ Ioan C. Filitti, *op. cit.*

⁶² G. Bezviconi, *op. cit.*, p. 203.

⁶³ Mihai Sorin Rădulescu, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁴ G. Bezviconi, *op. cit.*

⁶⁵ Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, București, Ed. Academiei, 1982, p. 563.

⁶⁶ *Descendance d’Henri Joseph Orban à la date de 1 sept. 1971*, par Comtesse Madeleine Lippens Peltzer. Această tablă de descendenți – sub forma unui album genealogic – am regăsit-o în vara anului 2012, în Biblioteca Asociației Nobilimii din Belgia, de la Bruxelles.

⁶⁷ Există un mormânt al familiei Neef de Saint-Val în cimitirul orașului Bruxelles (aflat în comuna suburbană Evere), pe care însă, în ciuda unor căutări stăruitoare, nu l-am putut găsi (tot în vara anului 2012).

Noblețea familiei Neef e recentă, datează din secolul XX, dar e interesant de observat faptul că numele Valahiei, provincie unde s-a căsătorit belgianca Fernande Neef de Saint-Val, se regăsește parțial în epitetul nobiliar al acesteia.

⁶⁸ Blazonul familiei Rossius d’Humain poate fi admirat zugrăvit pe perete în biserica Notre-Dame-du-Sablon de la Bruxelles, una dintre bisericile cele mai reprezentative ale orașului.

⁶⁹ Ștefan Miclescu era unul dintre fiii inginerului Emil Miclescu – din ramura Micleştilor de la Șerbești (jud. Vaslui) – și al soției sale Alexandrina născută Grecianu, fiica genealogistului Ștefan D. Grecianu și a Elenei Bagration-Prejbeanu, fiică naturală a generalului conte Pavel D. Kisseleff. Pentru această descendență, vezi *Alexandru Odobescu și corespondenții săi*, ediție de Filofteia Mihai și Rodica Bichis, București, 1984, în anexă *Genealogia Alexandrinei (Sașa) Odobescu*, de Constantin I. Odobescu. Paul Emil Miclescu, *Din Bucureștii trăsurilor cu cai*, ed. a II-a, București, 2007, ilustrațiile nr. 18, 19, 21.

⁷⁰ Frații Duca descindeau pe linie maternă din familiile Ghika (ramura Budești) și Filipescu.

⁷¹ Aici „Frère” face parte din numele de familie, nefiind substantiv comun.

Ana Aman scobora, pe linie maternă, din familia Butculescu⁷², un neam boieresc cunoscut din Teleorman. Mama Anei Aman, Zinca, era soră cu paharnicul Costache M. Butculescu⁷³, bunicul matern al ilustrului genealogist și istoric al Bucureștilor George D. Florescu.

În 1864, așadar după moartea soțului ei, Zinca Politimos era proprietară de moșie la Bălăoani, județul Dâmbovița⁷⁴. Un sau o Politimos – menționat fără prenume – stăpâna pământ – în același an – la Antonești, județul Teleorman⁷⁵. Ilinca Politimos – cine o fi fost ea, poate că soția lui Bănică Politimos – avea moșie la Bumbești, județul Gorj⁷⁶.

Butculeștii sunt o familie boierească din Teleorman al cărei nume provine mai degrabă de la toponimul teleormănean „Butculești” decât de la cuvântul „butcă”. Satul cu acest nume nu e departe de Roșiorii de Vede, reședința veche a acestui județ, de care este strâns legat și trecutul familiei Butculescu. Biserica cea mai veche din Roșiorii de Vede, Serdăreasa, își are numele chiar de la bunica maternă a Anei Aman, Maria Butculescu născută Mihăescu. Despre ea aflăm din *Figurile contemporane* ale lui Theodor Cornel (1913), dar și din unele însemnări manuscrise aflate în fondul *Butculescu* de la Arhivele Naționale din București, că era din satul Bârla și că avea un frate Nicolae Mihăescu zis „Blându”. Bârla este un sat teleormănean aflat și el relativ aproape de Roșiorii de Vede.

Paharnicul Costache Butculescu avea o soră, Lința (1806–1874), căsătorită cu paharnicul Alexandru Isvoranu (1803–1857), ei fiind bunicii materni ai lui Alexandru Marghiloman⁷⁷. Costache Butculescu, a cărui casă se afla în București pe actuala stradă C.A. Rosetti, alături de cea care avea să aparțină doctorului Constantin Angelescu, a mai avut încă doi frați și trei surori: Manole (1813–1839), Nicolae (1820–1898), paharnic, autorul unei ramuri a familiei care s-a continuat până în zilele noastre, Catinca (1812–1889), soția paharnicului Constantin Lămotescu (+ 1848), Zinca (1816–1895), căsătorită cu paharnicul Iordache Politimos și Anica (1827–1847), soția clucerului Alecu Zădăriceanu (+ 1864)⁷⁸. Din căsătoria Zincăi Butculescu cu Iordache Politimos s-a născut Ana Politimos, soția pictorului Theodor Aman, care era așadar vară primară cu mama lui George D. Florescu.

Paharnicul Costache Butculescu era fiul serdarului Marin Butculescu și al Mariei născută Mihăescu, iar spița Butculeștilor se poate urmări până la începutul veacului al XVII-lea⁷⁹. Potrivit Catagrafiei din 1829, serdarul Marin Butculescu s-a născut la „Roșii de Vede”, avea 55 de ani în 1829 și era fiul lui Radu Butculescu. Locuia în același oraș și stăpâna șapte moșii⁸⁰. În același prețios izvor figurează și fratele lui Marin, Gheorghe Butculescu, „n. Roșii de Vede, 45 ani, pitar, [fiu] al lui Radu Butculescu, șade în Roșii de Vede, are 2 moșii”⁸¹. În categoria feciorilor de boieri sunt pomeniți frații „Costache Butculescu, al serdarului Marin Butculescu” și „Manolache Butculescu, al serdarului Marin Butculescu”⁸².

Din căsătoria (1842) paharnicului Costache Butculescu cu Maria născută Bujoreanu (1826–1873) s-au născut 15 copii, dintre care trei băieți și 12 fete⁸³. Primul fiu, Constantin (1844–1846), a murit la vârsta de doi ani. O fiică, Elena (1844–1945), a devenit în 1865 soția căpitanului Dimitrie Sallmen (ajuns general)⁸⁴, având trei copii: Constantin, Dimitrie și Maria, soția generalului David Praporgescu, așadar vară primară cu George D. Florescu.

Dimitrie C. Butculescu (1845–1916) s-a numărat printre întemeietorii cooperăției și primii arheologi români, organizând săpături arheologice în câteva așezări neolitice din Câmpia Dunării, pe care le-a și publicat⁸⁵. A fost căsătorit de două ori: cu prima sa soție, Caterina Olănescu, fiica lui Pană Olănescu și nepoată de soră a lui Ion Ghica, a avut o fiică, Maria, devenită soția ultimului descendent al familiei boierești

⁷² Mihai Sorin Rădulescu, *Genealogii*, București, 1999, cap. *Note genealogice despre George D. Florescu*, pp. 91-93.

⁷³ Arhivele Naționale ale României (mai departe ANR), fond *fam. Butculescu*, I / 4.

⁷⁴ Irina Gavrilă, *op. cit.*, p. 121.

⁷⁵ *Ibidem*, loc. cit.

⁷⁶ *Ibidem*, loc. cit.

⁷⁷ Despre genealogia lui Alexandru Marghiloman, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *Genealogia românească. Istoric și bibliografie*, Brăila, Muzeul Brăilei, 2000, cap. *Despre elita Partidului Conservator*, pp. 237-238.

⁷⁸ ANR, fond *fam. Butculescu*, I / 4.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Catagrafie oficială de toți boerii Țării Românești la 1829*, publicată de Ioan C. Filitti, paragraful despre Județul Teleorman, p. 47.

⁸¹ *Ibidem*. În nota 10 se precizează că avea un venit de 3000 lei.

⁸² *Ibidem*, „*Adăogiri din catagrafia de la 23 oct. 1831*”, p. 48.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Amintirea sa se păstrează și astăzi prin numele unei străzi din cartierul Foișorului de foc. Generalul Dimitrie Sallmen era fiul ofițerului rus de obârșie finlandeză Ernest Sallmen și al soției sale Ana născută Ștefănescu-Kretzulescu.

⁸⁵ *Enciclopedia istoriografiei românești*, București, 1978, p. 77.

oltenesci a Glogovenilor, magistratul Ioan Glogoveanu⁸⁶. Din cea de-a doua căsătorie a lui Dimitrie C. Butculescu – cu Florica Gheorghiu – au rezultat doi copii, Lucia-Florica (n. 1906), căsătorită cu Dimitrie Boroianu, și Dimitrie (n. 1911)⁸⁷. Nu de mult a fost emis un timbru înfățișând chipul lui Dimitrie C. Butculescu și i s-a ridicat un bust, în vecinătatea bisericii Boteanu (ulterior a fost înlăturat). A fost preocupat de genealogia familiei, mărturie în acest sens fiind însemnările sale păstrate în fondul *Butculescu* de la Arhivele Naționale și articolul despre istoria și spița familiei, publicat în culegerea lui Theodor Cornel, *Figuri contemporane*.

În șirul fraților și surorilor mamei lui George D. Florescu urmează un fiu, Constantin, căsătorit cu Sevestia Ștefanopol, o fiică, Maria, căsătorită în 1874 cu căpitanul Dimitrie N. Brătianu, o altă fiică, Ecaterina, moartă copil, Alexandrina, căsătorită prima dată, în 1879, cu George Brătășanu și a doua oară, în 1900, cu Grigore Paleolog (1844 – 1903), scoborător din familia Guliano⁸⁸. Alexandrina Paleolog născută Butculescu l-a adoptat pe Paul-Theodor Crivăț (Crivez), care se va prezenta în Occident drept moștenitor al tronului Bizanțului. O altă soră Butculescu, Zoe, s-a căsătorit cu Dumitru Aman, nepot de frate al pictorului. Fiul lor, George Aman, căsătorit în 1912 cu scoțianca Florence Robb și decedat la Glasgow doi ani mai târziu, avea să fie ultimul purtător al numelui Aman.

Ecaterina Butculescu – o altă vară primară a Anei Aman – s-a căsătorit în 1884 cu Gheorghe Robescu (1847–1909), având patru copii: Margareta, căsătorită Stratulat, Alexandru, Radu și Elisa, căsătorită Fundățeanu. Paulina Butculescu a devenit în februarie 1886 soția boierului oltean Alexandru Otetelișanu, având doi fii – Enric și Alexandru – și o fată, Nadeja, căsătorită în 1912 cu Grigore Alexandrescu (din familia Alexandrescu având porecla – devenită cognomen – „Cafegi-bașa”). Ana Butculescu – o altă vară primară a soției pictorului – s-a căsătorit în noiembrie 1886 cu Mihail Deșliu, și el înrudit prin alianță cu familia pictorului Theodor Aman. Cea mai mică dintre frații și surorile Butculescu era Constanța, soția magistratului Dimitrie D. Florescu, ei fiind părinții istoricului și genealogistului George D. Florescu.

Soția paharnicului Costache Butculescu, Maria născută Bujoreanu, era fiica medelnicerului Constantin Bujoreanu și a soției sale Catinca născută Fotino. Aceasta din urmă era fiica lui Theodor Fotino, fratele cronicarului Dionisie Fotino⁸⁹. Fratele Mariei Butculescu-Bujoreanu, Mihalache Bujoreanu, a avut ca fiu – din căsătoria sa cu Ralița Lupoianu – pe Ioan M. Bujoreanu, prozator cunoscut la jumătatea secolului XIX, autorul romanului *Misterele Bucureștilor*. Filiația Bujorenilor – familie boierească din județul Vâlcea – urcă până la începutul secolului al XVII-lea, la logofătul Sima din Păușești. Descendența acestuia la a cincea generație, Smaranda Bujoreanu, s-a căsătorit cu Manolache Sandagiu, clucer de arie, urmașii lor reluând numele de „Bujoreanu”, printre care și viitorul medelnicer Constantin Bujoreanu⁹⁰.

Constantin Politimos, fratele Anei Aman, s-a căsătorit așadar cu Eliza Deșliu, sora mai sus-amintitului Mihail Deșliu⁹¹, a cărui soție era din familia Butculescu. Mihail Deșliu a fost prefect de poliție al Capitalei. Funcția era oarecum în familie, pentru că și Ioan Șt. Deșliu (1825–1884) ocupase același fotoliu⁹². Pe de altă parte, directorul general al închisorilor era așadar cumnat cu șeful poliției bucureștene, ceea ce facilita, desigur, comunicarea dintre titularii celor două funcții.

Unui alt director general al închisorilor – l-am numit pe Alexandru Al. Fălcoianu – îi datorăm genealogii ample ale Fălcoienilor⁹³ și Bujorenilor și de la el aflăm că Ioan Șt. Deșliu, care avea proprietăți pe strada Alexandru Lahovary (azi George Enescu), vis-à-vis de strada Primăverii (azi Mendeleev), a fost căsătorit cu Ecaterina Fălcoianu, având următorii copii: Alexandrina, devenită soția lui Matei Fălcoianu, Irina, pictoriță stabilită la Paris, Ioana, căsătorită cu avocatul Constantin Ștefănescu (de care a divorțat) și Ștefan, decedat în copilărie. De asemenea, în genealogia Slătinenilor întâlnim pe Elena Deșliu, soția vel clucerului Costache Slătineanu.

⁸⁶ În casa acestuia din București, pe strada George Enescu (fostă strada Alexandru Lahovary), a locuit înainte de Decembrie

⁸⁹ Nicu Ceaușescu, după Revoluție a fost aici sediul UNITER, iar acum este un restaurant.

⁸⁷ ANR, fond *fam. Butculescu*, I / 2, f. 88v.

⁸⁸ Ioan C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, p. 253.

⁸⁹ ANR, fond *fam. Butculescu*, I / 2, f. 3.

⁹⁰ Alexandru Al. Fălcoianu, *Arborele genealogic al familiei Bujoreanu (originară din Vâlcea) și anexe de arbori ai descendenței din partea femeiască cu note și acte asupra acestei familii*, București, Tip. și leg. închisorii centrale Văcărești, 1928.

⁹¹ Vezi și Mihai Sorin Rădulescu, *Theodor Aman – legături genealogice*, în vol. *Centenar Theodor Aman*, p. 31. Din familia Deșliu am intervievat cândva, în scopuri istorico-genealogice, pe doamna Măriuca Verona născută Deșliu, mama arhitectului bucureștean Gheorghe Verona, descendent pe linie paternă din familia pictorilor Arthur și Paul Verona.

Mihail Deșliu este înmormântat la cimitirul Bellu, figura 81, locul 52, vezi G. Bezviconi, *op. cit.*, p. 112.

De asemenea vezi Frédéric Damé, *op. cit.*, p. 433.

⁹² G. Bezviconi, *op. cit.*, loc. cit.

⁹³ Alexandru Al. Fălcoianu, *Familia Fălcoianu. Note culese și întocmite de..., f. I.*, t. tip., 1919; idem, *Arborele genealogic al familiei Fălcoianu cu 12 anexe pentru descendența din partea femeiască*, București, 1929.



Fig. 1. Pictorul Theodor Aman, atelier *Photographie parisienne*,
Calea Mogoșoai N° 78, lângă Piața Episcopiei, București, colecția Mihai Sorin Rădulescu.



Fig. 2. Eliza Politimos, atelier C. Pietzner, Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, Cabinet Fotografii.



Fig. 3. Constantin M. Butculescu, atelier necunoscut, Biserica Puchenii Mari, ctitorii Iorgu Niculescu-Dorobanțu și soția sa Ana Politimos, recăsătorită cu pictorul Theodor Aman, Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, Cabinet Fotografii.



Fig. 4. George D. Aman, *Photographie des Grands Magasins du Louvre, Paris*,
Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, Cabinet Fotografii.

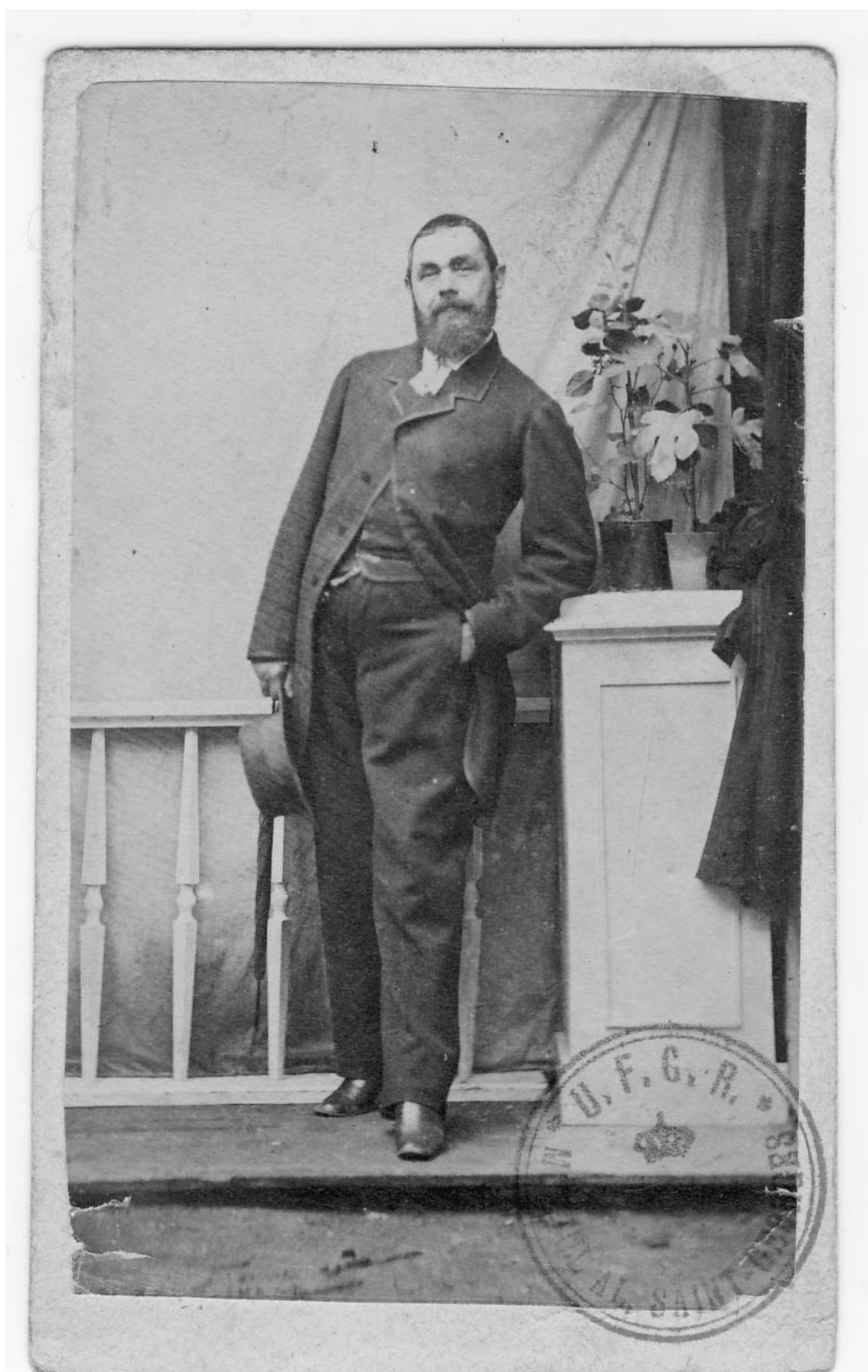


Fig. 5. Nicolae (Nae) M. Butculescu, atelier necunoscut,
Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, Cabinet Fotografii.



Fig. 6. Zoe D. Aman, atelier Reuthlinger, Paris, Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, Cabinet Fotografii.

Din datele prezentate mai sus pot fi observate legăturile matrimoniale ale Butculeștilor împrejurul cuplului Theodor Aman – Ana Politimos. Nu e întâmplător faptul că Butculeștii dețineau proprietăți pe strada C.A. Rosetti, în imediata apropiere a bisericii Bradu Boteanu și a casei Aman.

Interesantă, de asemenea, răspândirea geografică a proprietăților și prezențelor familiei Politimos. Moșiile lor sunt răsfricate în județele Gorj, Dâmbovița, Teleorman și Buzău. Familia Politimos avea

proprietăți urbane la Ploiești și la București. Pe de altă parte, Butculeștii erau și ei legați de județul Teleorman. Familia Niculescu-Dorobanțu stăpânea moșii în Prahova și în alte județe, iar pictorul Theodor Aman avea proprietate funciară la Corlățel, județul Mehedinți.

Anei Aman i se datorează în cea mai mare măsură întemeierea Muzeului Aman din București, întâiul muzeu din România dedicat unui artist. Meritul soției sale în susținerea morală și materială a pictorului celui mai reprezentativ din veacul al XIX-lea românesc, este considerabil și a constituit motivația rândurilor de față.

A N E X E

1. SJAN Dâmbovița, fondul *Fabrica de ciment Fieni*, dos. nr. 14 / 1914:

ACT DE CESIUNE

Între subsemnații Mihail Lupescu, inginer, domiciliat în București, str. Minerva nr. 5 și «Dâmbovița» Societate anonimă română cu sediul în București, str. Știrbey Vodă no. 188, reprezentată prin domnii inginer Tiberiu Eremie și inginer N. Zanne, a intervenit următorul contract.

Subscrisul Mihail Lupescu am cesionat Societății «Dâmbovița» societate anonimă română:

I. Concesiunea ce am de la stat asupra terenului de 5 (cinci) hectare argilă, situate pe proprietatea Cucuteni – Bădeni, jud.Dâmbovița, pe termenul și în condițiunile prevăzute în actul respectiv.

II. Concesiunea ce am asupra terenurilor din comuna Runcu județul Dâmbovița, pe termenul și condițiunile menționate în contractele de concesiune și arendare, ce mi-au fost cesionate de domnul Ion Dumitrescu prin actul de cesiune autentificat de Tribunalul Ilfov, secția Notariat, sub nr. 4353 din 14 martie 1912, exceptându-se bineînțeles din aceste terenuri concesionate și arendate, terenul care prin actul de schimb autentificat și transcris de Tribunalul Dâmbovița sub numerile 11466/911 și 4590/911 a devenit proprietatea mea și pe care l-am transmis acum în urmă în plină proprietate societății anonime române «Dâmbovița».

III. Concesiunea ce mi-a fost acordată de Ion Plăiașu și alți[i] asupra terenului din comuna Runcu, județul Dâmbovița, pe termenul și în condițiunile prevăzute în contractul de concesiune și arendare autentificat și transcris de Tribunalul Dâmbovița sub numerile 13878/911 și 5495/911.

IV. Contractul de transport cu firma Locateli și Visin, pe termenul și condițiunile prevăzute în contractul respectiv, autentificat de Tribunalul Ilfov, secția Notariat sub No. 5802/912.

Totodată cesionez Societății anonime române «Dâmbovița» toate drepturile acordate mie prin suscitatele contracte, împreună cu varnițele, construcțiunile și orice instalațiuni de exploatare.

Orice sume de plată referitoare la concesiunile și contractele (construcțiunile și orice) ce cezionez precum și toate impozitele de orice natură, mă privesc până la data autentificării prezentului contract. Se exceptează cambiile ce mai am de plată d-lui Ion Dumitrescu în temeiul actului de cesiune autentificat de Tribunalul Ilfov, Secția Notariat sub no. 4353 din 14 martie 1912, care rămân toate în sarcina mea, oricare ar fi scadența lor.

Societatea «Dâmbovița» intră în posesiunea terenurilor și a tuturor drepturilor decurgând din contractele cesionate, chiar din momentul autentificării prezentului act, fără să mai fie nevoie de alte formalități.

Prețul cesiunei este de lei 25.000 (douăzecișicincimii lei) pentru concesiunile menționate la paragrafele I, II și III din prezentul act și lei 30.000 (treizecimii) lei pentru cesiunea contractului de transport cu firma Locateli și Visin adică în total suma de lei 55.000 (cincizecișicincimii) lei pe care am primit-o de la Societatea anonimă română «Dâmbovița».

Am remis societății anonime române «Dâmbovița» actele autentificate de Tribunalul Ilfov secția Notariat sub nr. 4353/912, 5602/912 precum și cele autentificate și transcrise de Tribunalul Dâmbovița sub no. 13876/911 și 5495/911.

Taxele prezentului act privesc fiecare parte contractantă pe jumătate.

Pentru orice litigii, isvorând din prezentul act alegem competența Tribunalului Ilfov.

Subscrisa «Dâmbovița» Societate anonimă română cu sediul în București, str. Știrbey Vodă no. 188, declară că acceptă prezenta cesiune în condițiunile prevăzute în prezentul act și a plătit prețul integral în sumă de lei 55.000 (cincizeciscincimii) lei.

«Dâmbovița»
Societate anonimă română

(ss) Mihail Lupescu
Inginer
Str. Minerva

2. SJAN Dâmbovița, fondul *Fabrica de ciment Fieni*, dos. nr. 12 / 1914, ff. 9-10:

„Copie

Nr. 8153 din 26 mai 1919.

Adm. F. a Capitalei

Sub recip. nr. 4714 din 18 dec.

Lei 2.870

taxa timbrului și

înreg. 3 %

Prezenta viză s-a transmis conform cu ord.

M. Finanțe.

pr. Administrator (ss) indescifrabil.

ACT DE VÂNZARE

Între subsemnații:

ELENA C. OLMAZU, domiciliată în București, str. Șaguna no. 4, tutoarea legală a minorului meu fiu Mihail M. Lupescu, lucrând în baza avizului consiliului de familie, cu data de 9 mai 1919, omologat de Tribunalul Ilfov, s. IV C.C., prin jurnalul no.... din ... de o parte și „DÂMBOVIȚA” societate anonimă română, cu sediul în București, str. Karaghiorghievici no. 5, de altă parte, a intervenit următorul contract de vânzare-cumpărare:

Subsemnata Elena C. Olmazu, lucrând în calitate sus-arătată, am vândut Societății anonime române «Dâmbovița»:

1) Tot terenul și clădirile ce fiul meu mai posedă cu titlul de proprietar în trupul numit «Țarina» din moșia Fieni jud. Dâmbovița, inclusiv terenul ocupat de linia Locatelli precum și fâșia de teren pe care se găsește origina canalului de apă de la Fieni, toate acestea în suprafață de circa 12 și ½ (douăsprezece și jumătate) hectare, în cuprinderea și limitele arătate – în alăturatul act, ridicat de inginerul Sachelaride, care semne de părțile contractante, face parte integrantă din prezentul act, și fără a rezerva nimic pentru minor, nici din teren nici din verice fel de construcțiuni sau orice s-ar afla pe el.

2) Fâșia de teren de circa 14 (patrusprezece) hectare pe moșia Bădeni jud. Dâmbovița, situată de-a lungul râului Ialomicioara pe o lățime de circa 80 – 200 metri și o lungime de circa 1 km între extremitatea nordică a moșiei (limita cu dl. Ghiță Serb Popescu) și între sfoara moșnenilor Duțești din Bădeni, cuprinzând și terenul ocupat de linia Locatelli și împreună cu moara și canalul și orice alte construcțiuni, într-un cuvânt fără a rezerva nimic de pe această fâșie de loc, astfel cum este prevăzută în alăturatul plan no. 2, care s-a semnat de părțile contractante și face parte integrantă din act. Se specifică că terenul ocupat de linia Locatelli îl predau în schimbul bantei de teren de 8 (opt) metri lățime, prevăzut în actul de concesiune și arendare, autentificat de Tribunalul Notariat Ilfov sub no. 19466 din 26 noembrie 1914, banta privitoare bineînțeles numai la această porțiune.

Pe fâșia de loc vândută și anume pe partea stângă a râului Ialomicioara, este cuprinsă și o proprietate străină, care se cuprinde în această vânzare și al cărei preț intră în suma de lei 95.000 (nouăzecișicincimii) mai jos stipulată, întrucât vânzătorul Mihail Lupescu, azi decedat, se obligase a face un act de schimb cu proprietarul acestui loc străin, dându-i alte terenuri pe moșia Bădeni, în schimbul acestui loc, care devenea proprietatea Societății «Dâmbovița». Proprietarul locului străin, neacceptând schimbul, societatea «Dâmbovița» primește în schimbul acelei porțiuni, terenul în suprafață de circa 7 (șapte) pogoane determinat pe teren prin țărushi, de către părțile contractante.

Primește dar pe societate în viitor să mai caute a obține schimbul, nemaiputând avea contra minorului, nici un fel de pretențiune, întrucât ținându-se socoteală, atât de faptul că locul săteanului este situat în fața conacului, precum și de faptul că va trebui să i se dea și despăgubiri pentru construcțiunea și pomii fructiferi de pe loc, s-a dat societății «Dâmbovița» o suprafață de circa 7 pogoane.

3) Toate drepturile de canal al[e] celor două căderi de apă de la Bădeni și de la Fieni, cari sunt actualmente concesionate Dvs. prin actul autentificat de Tribunalul Notariat Ilfov sub no. 19446 din 26 noembrie 1914.

Toate cele vândute prin prezentul act le vând libere de verice sarcini, astfel că mă oblig a le degreva complet și fără nicio rezervă de toate sarcinile existente, în termen de o lună de la adjudecarea moșiilor Bădeni sau Fieni, scoase în vânzare la Trib. Ilfov s. Notariat.

Chiria locurilor închiriate de pe porțiunile vândute și anume de la d-nii Locatelli, Câmpeanu, Popescu și oricare alți se va încasa de societatea «Dâmbovița», cu începere de la data autentificării prezentului act, obligându-vă a restitui societății, orice chirii ce se vor fi încasat eventual, pentru epoci posterioare autentificării prezentului act.

Prețul acestei vânzări, pentru toate cele prevăzute mai sus, este de lei 95.000 (nouăzecișicincimii), pe care subscrisa Elena C. Olmazu, tutoare, declar că l-am primit în numerar azi la autentificarea actului. Prezentul act ține loc de chitanță autentică de primirea prețului integral în sumă de lei 95.000 (nouăzecișicincimii) lei și declar că nu mai am nicio pretențiune de nicio natură.

Societatea «Dâmbovița» intră în posesiune imediat după autentificarea actului, fără nicio altă formalitate. Dărilor către stat, județ și comună, privesc pe cumpărător, numai de la data autentificării actului.

Timbrele, taxele cuvenite fiscului și orice cheltueli, privesc în întregime pe societatea «Dâmbovița».

Societatea «Dâmbovița» va cere singură transcrierea actului și registrele de mutațiuni și proprietăți.

Subscrisa «Dâmbovița» societate anonimă română cu sediul în București, str. Karaghiorghevici no. 5, declară că a cumpărat imobilele și drepturile arătate în prezentul act, în condițiunile mai sus arătate și pe prețul de lei 95.000 (nouăzecișicincimii) pe care l-a plătit integral, în numerar, d-nei Elena C. Olmazu, tutoarea minorului M. Lupescu, azi la autentificarea actului.

p. Elena C. Olmazu
(ss) V. Al. Constantinescu
Avocat
prin procura autentică Trib. Ilfov s. Notariat
la no. 10105 din 25 mai 1919.

p. «DÂMBOVIȚA»
Societate anonimă română
(ss) Ing. Aurel Rainu
prin procura autentică Trib. Ilfov s. Notariat
la no. 10026 din 24 mai 1919

Scriitor, redactor și martor pr. identitate
(ss) Ion C. Alessandrescu
Avocat, Târgoviște.

Urmează autentificarea făcută de Tribunalul Jud. Dâmbovița prin procesul-verbal no. 796 din 27 mai 1919”.

PICTURA PRONAOSULUI BISERICII MĂNĂSTIRII SUCEVIȚA *

de ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

Ctitorie a familiei Movileștilor, biserica mănăstirii Sucevița a fost pictată în timpul domniei lui Ieremia Movilă, 1595-1596¹. De formă dreptunghiulară, pronaosul este boltit cu două calote semisferice despărțite printr-un arc dublou transversal. Iconografia lor este cu totul schimbată în raport cu celelalte monumente moldovenești. În calota dinspre est a fost pictată *Sf. Treime* sub forma *Ospitalității lui Avraam*, înconjurată de nouă arhangheli alternând cu nouă heruvimi, în cea vestică *Cel Vechi de Zile* într-un medalion rotund înscris într-un octogon străjuit de heruvimi și serafimi. Pe arcul dublou apar figurați bust, în medalioane rotunde: Adam, Eva, Avraam, Sem, Abel, Iacov, Noe, Matusalem, Lameh și Isaac. Toată bolta sugerează lumea Vechiului Testament, Întâlnirea de la Mamvri legând începutul Bisericii de promisiunea făcută lui Avraam (*Facere 18*) și aleasă spre a decora calota estică a pronaosului nu fără legătură, credem, cu disputele teologice ce avuseseră loc cu puțină vreme înainte în Rusia². Figura *Celui Vechi de Zile*³, pictată în cealaltă calotă, trebuie citită în raport cu scena amintită, fiind tot rezultatul unor viziuni profetice (*Daniil 7.9-14; Apocalipsa 1.13-14*) ce prefigurau Întruparea și aveau ca scop pregătirea ei, dar și a celei de a Doua Veniri, teofanii la care au fost martori Daniil și Ioan evanghelistul și care sunt explicate de biserică ca viziuni eshatologice în care Fiul Omului, Iisus Hristos, este văzut ca purtător al celor două naturi, divină și umană, așa cum va apărea la sfârșitul veacului⁴, octogonul având semnificația zilei a opta⁵. Imaginea antropomorfică a Divinității, ca viziune a Gloriei sale văzute de profeți, poate fi raportată și la hotărârile Sinodului al VII-lea ecumenic, care opuneau imposibilității figurării Tatălui neîntrupat posibilitatea reprezentării Fiului întrupat, conciliu pictat în directă legătură cu imaginea Celui Vechi de Zile. În textele liturgice, Biserica explică viziunile și-i celebrează pe profeți în Duminica Patriarhilor sau în liturghia sărbătorii Prezentării la templu, socotită întâlnirea Vechiului și Noului Testament⁶. Această întâlnire are loc și pe pereții pronaosului Suceviței prin punerea în legătură a iconografiei bolții, prin *Sinoadele ecumenice* care înconjoară calotele, cu

* Cercetare făcută în cadrul proiectului *Text și imagine în pictura românească din sec. al XVI-lea*, coordonator Constantin Ciobanu. În cadrul aceluiași proiect se înscrie atât studiul inscripțiilor, realizat de Ruxandra Lambru de la Universitatea din București, cât și executarea fotografiilor de către Sorin Chițu de la Institutul de Istoria Artei, București.

¹ V. Brătulescu, *Pictura Suceviței și datarea ei*, în *MMS*, XL, 5-6, pp. 206-228.

² În 1551 se ținuse la Moscova Conciliul celor 100 de capitole (Stoglav) în care fusese discutată iconografia Sf. Treimi și oportunitatea reprezentării ei sub forma viziunii teofanice de la Mamvri, T. Uspensky, *La Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, 1980, pp. 259-297.

³ P. Henry, *Monumentele din Moldova de Nord de la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Contribuție la studiul civilizației moldave*, București, 1984 (traducere din l. franceză, ed. Ernest Leroux, Paris, 1930), p. 242, îl identifică cu Pantocratorul, inscripția îl desemnează însă ca pe Cel Vechi de Zile.

⁴ T. Uspensky, *op. cit.*, pp. 348-353.

⁵ A. Grabar, *La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin*, în *ACIÉB*, VI, republicat în *ART*, I, pp. 51-57.

⁶ T. Uspensky, *op. cit.*, pp. 351-352.

sfinții din *Menolog*. Căci dacă în Vechiul Testament avem mărturia revelării Sfintei Treimi lui Avraam printr-o viziune teofanică, iar în Noul Testament a arătării ei directe la Botez, în Biserică această revelație nu mai este exterioară ci se petrece în om prin îndumnezeirea lui, taina Sf. Treimi fiind cunoscută numai prin trăire interioară, prin experiența vie a vieții creștine⁷ pentru care dau mărturie tocmai martirii pictați de jur împrejurul pronaosului. Pentru a fi mai bine pusă în evidență această idee, imediat sub *Menolog*, în registrul inferior, despărțit de el printr-o bandă decorativă bogat ornamentată, au fost povestite în mai multe scene, ca un epilog la tematica menologică, viețile a doi sfinți: Nicolae (la est, sud, vest) și Gheorghe (la vest, nord, est)⁸. Niciunul dintre cei doi nu are legătură cu hramul bisericii. Alegerea lor se explică prin popularitatea de care amândoi se bucurau în Moldova, dar sunt și două exemple diferite de vieți îndumnezeite, una de soldat și martir, cealaltă de ierarh, cunoscut apărător al adevăratei credințe.

Cele șapte Concilii ecumenice au fost pictate în spațiul dintre calote și arcurile longitudinale și pe timpanele de la est și vest, primului sinod fiindu-i rezervat întreg timpanul estic. Modul cu totul special în care acesta a fost redactat – prezența împărătesei Elena alături de Constantin și asocierea lor cu crucea aflată între ei⁹, *Viziunea Sf. Petru din Alexandria*, momentul palmuirii lui Arie de către Sf. Nicolae care-l ține de barbă¹⁰ și, credem, un inedit episod din viața Sf. Petru din Alexandria, prin care se amintește slujirea lui față de cei aflați în închisoare pentru mărturisirea credinței creștine¹¹ – reflectă, pe de o parte legătura Sinodului cu Liturgia și cu dogma Sfintei Treimi și, pe de altă parte, accentuează ideea victoriei dreptei credințe apărute la Niceea¹², credință prin mărturisirea căreia s-au adus jertfă sfinții din *Menolog*.

Menologul, în formulă completă, a fost pictat pe cinci registre, mișcarea lunilor urmând obișnuitul traseu în spirală, dar începutul anului a fost fixat pe peretele de sud, registrul superior, imediat sub arc, nerespectându-se astfel sistemul deja devenit regulă de începere a anului pe peretele de est. O altă particularitate este marcarea lunilor *septembrie* și *octombrie* prin câte o scenă ce are inclus în ea semnul astral obișnuit dar nu și pe cel zodiacal înlocuit cu personificările celor două luni – culesul viilor și gustatul vinului –, procedeu întâlnit anterior numai la Roman¹³. *Noiembrie* este însemnat cu astrul lunar pictat chiar în cadrul zilei de întâi, iar celelalte luni sunt precedate de semnul zodiacal și astral figurate în scene independente. Se remarcă aceeași preferință pentru narativ, detalii, fundaluri complicate ca la Roman, același aspect de miniatură pe care fiecare scenă îl îmbracă, accentuat prin bogăția inscripțiilor și a reprezentărilor, procedeu mai puțin obișnuit pentru *Menologurile* anterioare din pictura murală din Țara Românească și Moldova, în care fiecare zi este ilustrată, de cele mai multe ori, numai printr-un singur martiriu sau sfânt. Câteva exemple sunt semnificative. Astfel, multe dintre scene cuprind câte două evenimente, sau inscripția numește un sfânt iar imaginea îl arată pe altul, în felul acesta fiind pomeniți mai mulți martiri prăznuiți în aceeași zi (ex.: 1, 4 sept.; 9 oct.; 21, 22 dec.; 5 ian.; 5, 8, 9, 10 febr.; 14, 19, 22 mart.; 16, 19, 20 apr.; 7, 18, 22 mai; 22 iun.; 6, 9 iul.; 8, 16, 17, 21, 24 aug.). Un alt procedeu mai puțin folosit în alte *Menologuri* este reprezentarea a două episoade din viața unui sfânt în aceeași compoziție (11, 13 mai, 22 sept.). În ilustrarea zilei de 28 noiembrie cu obișnuitul martiriu al sfântului Ștefan cel Nou se remarcă, la fel ca la Roman, în mâna acestuia o icoană – Maica Domnului cu Pruncul (la Roman a Pantocratorului), ca o accentuare a ideilor ce s-au vehiculat în jurul posibilității reprezentării Divinității numai ca urmare a Întropării Fiului, iar o inscripție mică în centrul scenei îi anatemizează pe cei ce nesocotesc sfintele icoane. *Botezul* lui Iisus marchează ca de obicei ziua de 6 ianuarie, dar în mâna lui Hristos a fost pictat contractul lui Adam ca un comentariu al semnificației botezului în viața unui creștin. Ziua de 19 ianuarie a fost marcată prin cuvioșii Macarie din Alexandria și Macarie Egipteanul, primul stând în peșteră și cel de al doilea în dialog cu diavolul pictat exact așa cum apare descris în *Minee* sau în *Viețile sfinților*: „în chip de om”, îmbrăcat cu o

⁷ D. Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, I, ediția a II-a, București, 1996, pp. 195-220.

⁸ Nu a fost pictat și *Acatistul Maicii Domnului* (V. Drăguț, *Pictura murală din Moldova. Sec. XV-XVI*, București, 1982, p. 38).

⁹ Remarcată de Ch. Walter, *L' iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1979, pp. 102, 230.

¹⁰ *Viețile Sfinților pe luna Decembrie*, Ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1993, pp. 132-133. Ch. Walter (*op. cit.*, p. 102) nu-l identifică cu Sf. Nicolae ci menționează numai prezența unui episcop ortodox care ține de umăr un eretic în timp ce îl arată pe copilul Iisus apărut sfântului Petru din Alexandria în viziunea sa.

¹¹ *Viețile Sfinților pe luna Noiembrie*, Ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1993, p. 457; Ch. Walter (*op. cit.*, p. 102) presupune prezența aici a Sf. Spiridon care-l convertește pe un filozof păgân, dar lipsa scufiei tipice sfântului, a minunii cu cărămida prin care l-a determinat pe filozof să se creștineze, sau a vreunei inscripții ne împiedică să-l identificăm astfel. De fapt, lateral, în partea opusă *Viziunii Sf. Petru din Alexandria*, a fost pictat un sfânt ierarh, cu trăsăturile Sf. Petru Alexandrinul, purtând Evanghelia în mână și vorbind cu un personaj laic aflat într-o clădire asemănătoare închisorilor reprezentate în unele scene din *Menolog* sau în *Viața Sf. Nicolae*, ceea ce ne-a determinat să ne gândim la identificarea propusă. Aceasta cu atât mai mult cu cât pictorul de la Sucevița a mai folosit metoda ilustrării a două episoade din viața aceluiași sfânt într-o singură compoziție (de ex.: 13 mai, Sf. Mc. Gliceriu în închisoare și martiriu).

¹² Ch. Walter, *op. cit.*, pp. 157-260.

¹³ Pictura pridvorului și pronaosului bisericii episcopale a fost datată în jurul anului 1558, de către Marina Ileana Sabados, *Catedrala episcopiei Romanului*, Episcopia Romanului și Hușilor, 1990, pp. 99-103.

haină mițoasă de care atârna multe „tigvulițe” cu gustări pregătite pentru ispitirea monahilor¹⁴, compoziție folosită astfel numai la Sucevița și Roman. Aducerea moaștelor Sf. Ioan Gură de Aur pe mare (27 ian.) este un prilej pentru pictor de a realiza o complicată scenă în care corăbiile, ca și în alte reprezentări, sunt pictate cu un impresionant simț al realității. Din *Viața* sfântului Martinian (13 febr.) a fost ales episodul ispitirii lui de către diavol printr-o femeie și modul în care cuviosul a reușit să depășească acest moment. Într-un peisaj muntos ce sugerează locul din afara cetății Cezareei Palestinei, a fost pictat Sf. Martinian călcând pe vreascurile aprinse, cu șirul de mătănii în mână, ca semn al rugăciunii sale, în timp ce privește peste umăr spre femeia aflată, în mod simbolic, în spatele lui, lângă foc; femeia care se transformase dintr-o persoană nevoiașă și săracă ce îi ceruse găzduire cu o seară înainte, într-o tânără bogată și cochetă ce-l ispita acum, după îndemnurile diavolului, să renunțe la viața ascetică și să ducă împreună cu ea o viață îmbelșugată și lipsită de griji¹⁵. Focul în care a intrat cuviosul Martinian de bună voie, însoțindu-și gestul cu rugăciune, pentru a-și „arde” slăbiciunea de moment, este un foc mistuitor care arde la propriu tălpile și trupul sfântului dar, în același timp, este și regenerativ¹⁶ căci arde ispitele aducând sufletului puritatea inițială. Nu numai ispita lui e arsă ci și păcatul femeii, căci puterea focului și a sfântului o fac să se pocăiască, după cum se știe din *Viața* lui¹⁷. Tot numai la Roman și Sucevița a fost marcată ziua de 12 iunie prin episodul aflării sfântului Onufrie în deșert; ziua de 26 august, printr-o imagine fidelă textului ce povestește martiriul Sf. Adrian, încurajat de soția sa Natalia, și a celor care au murit împreună cu el¹⁸ și ziua de 27 august, nu prin obișnuita figură a Cuv. Pimen, ci printr-un episod din viața lui, așa cum apare povestit în *Viețile sfinților*, și anume discuția cu sora sa, prin ușa chiliei, și refuzul de a-l întâlni pe mai-marele țării pentru a nu-și tulbura viețuirea pe care și-a ales-o departe de lume¹⁹. Specială este și menționarea „Înainteiprăznirii a Bunei Vestiri” în ziua de 24 martie, legătura dintre Liturghie și reprezentarea menologică devenind evidentă. Nu lipsite de interes sunt unele detalii inedite: ca tigva pe care i-o dă Dumnezeu lui Iona (22 septembrie), ca prin creșterea și uscarea ei acesta să-și schimbe mintea și să înțeleagă lucrarea dumnezeiască făcută asupra cetății Ninive²⁰, pălăria călăului, prin care este sugerată acțiunea diavolului asupra călăului, în scena ce ilustrează ziua de 9 iunie (*Mineiul* pe iunie)²¹, întâmplarea cu focul care-i sperie pe păgânii ce fug²² (14 noiembrie), soldatul care ține într-o mână capul sfântului Diomid, aluzie la minunea întâmplată la moartea lui²³ (16 august) și focul pregătit pentru Sf. Miron dar care s-a întors asupra păgânilor²⁴ (17 august).

Ca și la Dobrovăț²⁵, la Roman și Sucevița sursele literare care au stat la baza redactării tematicii menologice au fost, în mod cert, textele *Mineelor*, *Sinaxarelor* sau *Viețile sfinților* multe imagini devenind adevărate „ilustrații” de carte. Atât din punct de vedere tematic cât și stilistic cele două monumente rămân foarte apropiate făcând posibilă ipoteza unei filiații directe între ele²⁶. La Sucevița se încheie seria reprezentărilor *Menologice* din pictura veacului al XVI-lea din Țările Române, perioadă în care acest gen de tematică a fost foarte răspândit și a cunoscut o deosebită prețuire în special în mediile mănăstirești²⁷.

¹⁴ *Viețile Sfinților pe luna Ianuarie*, ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1993, p. 360; Ecaterina Cincheza-Buculei, *Détails dans la peinture médiévale de la Moldavie des XVI^e-XVII^e siècles*, în *RRHA, Série Beaux-Arts*, XLIII, 2006, p. 15.

¹⁵ *Viețile Sfinților pe luna Februarie*, ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1992, pp. 176-182. Scena se mai află pictată la Roman unde s-a păstrat numai partea inferioară a compoziției. M. Sabados, *op. cit.*, p. 59, consemnează martiriul apostolilor Achila și Priscila, ceea ce corespunde picturii noi.

¹⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, 1969, pp. 350-352; M. Cocagnac, *Simbolurile Biblice. Lexic teologic* (Paris, 1993), București, 1997, pp. 45-46.

¹⁷ Din vorbele cu care își însoțește gestul cuviosul Martinian, apare evidentă alunecarea simbolismului focului de la focul vremelnic, la focul cel veșnic și deosebirea esențială dintre ele: „Gândește-te la munca aceea, sărace Martiniane, și să ai în minte focul cel veșnic, pentru că acest foc vremelnic se stinge cu apă și când arde, lumina e într-însul, iar focul cel veșnic nu are strălucire și toate răurile și mările ce sunt sub cer nu-l vor putea stinge” (*Viețile Sfinților pe Februarie*, p. 180).

¹⁸ *Viețile Sfinților pe luna August*, ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1998, pp. 336-340.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 347-348.

²⁰ *Viețile Sfinților pe luna Septembrie*, ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1991, p. 278.

²¹ Ecaterina Cincheza-Buculei, *op. cit.*, p. 15.

²² *Viețile Sfinților pe luna Noiembrie*, p. 264.

²³ *Viețile Sfinților pe luna August*, p. 228.

²⁴ *Ibidem*, p. 231.

²⁵ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Menologul de la Dobrovăț (1529)*, SCIA.AP, T. 39, 1992, pp. 7-32; Idem, *Le programme iconographique des peintures murales de la chambre des tombeaux de l'église du monastère de Dobrovăț, Caiers balkaniques*, 21, Paris, 1994, pp. 21-52.

²⁶ A se vedea și Marina Ileana Sabados, *op. cit.*, pp. 103-105.

²⁷ Ansamblul mural se află astăzi în restaurare de către echipa pictorului restaurator Oliviu Boldura. O parte din pictura peretelui răsăritean este acoperită de o catapeteasmă de secol XIX care a fost scoasă în timpul lucrărilor de restaurare, fapt ce a făcut

PROGRAMUL ICONOGRAFIC

Boltă, partea estică

Cupola: *Sf. Treime* / Iisus Hristos / Avraam / Sara $\sigma\tau\alpha\alpha$ тронца/ $\iota\varsigma$ $\chi\varsigma$ / авраамъ сара

II Nord: *Al doilea sinod ecumenic* (Constantinopol): вторын съво(р) вы(с) · при црѣ · $\phi\epsilon\omega$ (д) $\omega\varsigma\iota\epsilon$ велико(м) въ коста(н)тина гра(д)а съше(д)ше(м) сѧ · сѣ(м) · $\omega\psi\epsilon$ рѣ · на макидонїа · $\delta\chi\varsigma$ ворта · и(ж) глаше $\delta\chi\varsigma$ сѣи „Al doilea sobor a fost în timpul împăratului Teodosie cel Mare la Constantinopol; s-au strâns sfinți părinți 150; împotriva lui Macedonie, cel luptător împotriva Duhului; unde a vorbit Duhul Sfânt”²⁸

III Sud: *Al treilea sinod ecumenic* (Efes) третїи (ж) [ε] въселє(н)скии съво(р) вы(с) въ ефе(с) · въ цр(с)тво $\phi\epsilon\omega$ (д) $\omega\varsigma\iota\epsilon$ малаго · съше(д)ши(м) сѧ $\omega\psi\iota$ (м) · сѣ · на несторїе патрїарха похваливаго сѣоѧ вѣж „Al treilea sobor ecumenic a fost la Efes, în timpul domniei lui Teodosie cel Mic”²⁹; s-au strâns părinți 100; împotriva lui Nestorie, patriarhul care a hulit împotriva sfintei Născătoare de Dumnezeu”

Boltă, partea vestică

Cupola: *Iisus Hristos Cel Vechi de Zile* $\iota\varsigma$ $\chi\varsigma$ /вє(т)хи днѣми

IV Sud: *Al patrulea sinod ecumenic* (Calcedon) четърѣтїи съво(р) вы(с) въ цр(с)тво маркїанѣ и(ж) въ ха(л)кыдонѣ съше(д)ши(м) сѧ $\omega\psi\epsilon$ (м) · $\chi\lambda$ · на евтїхїа и диоскора · еп(с)кпа алеѡ(н)дрѣска · и въ(с) на съво[...]рх аннафали · „Al patrulea sobor a fost în timpul domniei lui Marcian, în Calcedonia; s-au strâns părinți 630; împotriva lui Eutihie și Dioscor, episcop al Alexandriei; și a(u) fost la sobor [...] [patri]arhul Anatoli”³⁰

VII Nord: *Al șaptelea sinod ecumenic* (Niceea) се(д)мѣи съво(р) вы(с) и(ж) въ никєи · при коста(н)тинѣ и матере его иринѣ ω икона(х) сѣ(х) $\omega\psi\epsilon$ · тѣ · на еретигы · на $\phi\epsilon\omega$ (д) $\omega\varsigma\iota\alpha$ ефескаго, и сисинїа · і · василїа · анѣтїѡхїнскыи · и прокла(ш)е ере(с)и(х)/ ω (т) прѣваго съво(р)а до се(д)маго въсѣ(х) лѣ(т) · $\tilde{\omega}$ пи · а ω (т)рож(д)ества $\chi\iota$ (с)ва тог(д)а въ(с) · лѣт · $\tilde{\omega}$ · $\tilde{\alpha}$ · „Al șaptelea sobor a fost cel de la Niceea, în timpul lui Constantin și al maicii sale Irina despre icoane; sfinți părinți 308”³¹; împotriva ereticilor, împotriva lui Teodosie din Efes și a lui Sisinie și a lui Vasilie din Antiohia și au blestemat eresurile; de la primul sobor la al șaptelea ani cu totul 488”³², iar de la nașterea lui Hristos atunci au fost ani 814”³³

Intradosul arcului ce desparte bolta: Dreptul Abel прав(д)єни авель; Dreptul Sem прав(д)єни сѣмь; Patriarhul Avraam патрїар(х) авраа(м); Dreapta Eva прав(д)єна ева; Dreptul Adam прав(д)єни ада(м); Patriarhul Iacov патрїар(х) іаковъ; Dreptul Noe прав(д)єни/ ноє; Dreptul Matusalem прав(д)єни маѡса(л); Dreptul Lameh прав(д)єни/ ламехъ; Patriarhul Isaac патрїар(х) ісаакъ

posibilă fotografierea scenelor ce nu se mai pot vedea astăzi. Mulțumim coordonatorului de șantier, Georgiana Zahariea, pentru amabilitatea cu care ne-a pus la dispoziție aceste fotografii pentru a fi studiate.

²⁸ Pentru inscripții a fost aleasă formula completă ce cuprinde toate informațiile obișnuite: locul în care s-a ținut sinodul, numele împăratului care l-a convocat, uneori și pe cel al patriarhului, al unor episcopi și al papii, numărul participanților, numele ereticilor, doctrina apărută (Ch. Walter, *op. cit.*, pp. 152-163).

²⁹ Teodosie a II-lea (408-450).

³⁰ Uneori Anatole. Este vorba de patriarhul Anatolie, care a prezidat Sinodul. Primul и din nume este redactat ca un и.

³¹ Numărul acestora variază: la Betleem, Biserica Nașterii - 357, la Arbanasi, Biserica Nașterii - 360 (Ch. Walter, *op. cit.*, pp. 268-269, 271).

³² Primul sinod a fost în 325, și nu 326 cum rezultă din inscripție (814-488=326).

³³ Al VII-lea sinod ecumenic a avut loc în 786 și nu în 814, cum rezultă din inscripție. Acest sistem de datare și erori se întâlnesc nu numai la Sucevița (de ex.: Târnovo, Biserica Sf. Ap. Petru și Pavel, sinoadele din Efes și Calcedon, Ch. Walter, *op. cit.*, p. 270).

Timpan est

I Primul sinod ecumenic (Niceea) прѣвыи съво(р) вы(с) и(ж) въ никей·тѣи·стѣи ѿць·на арїа нечѣстиваго· при велицѣмъ константинѣ·вѣ(х) же тогда патріархъ митрофанъ црїгра(д)а·/ а въ римѣ селивестра папа·алеѣ(н)дръ константина града·алеѣ(н)дръ алеѣ(н)дрїиски·и проклашена арїа похълившаго ѿ· „Primul sobor a fost acela de la Niceea; 318 sfinți părinți; împotriva lui Arie necinstitorul; în timpul lui Constantin cel Mare; era atunci patriarh al Țarigradului Mitrofan, iar la Roma papa Silvestru; Alexandru al Constantinopolului³⁴, Alexandru al Alexandriei³⁵; și l-au blestemat pe Arie cel hulitor de Dumnezeu” | Petru din Alexandria петръ·алеѣандръ/скы | Cine ți-a sfășiat haina, Mântuitorule? кто ти сѣис/ ризи раз(д)ра/въ | Iisus Hristos їс хс | Arie cel nebun ариа безз/мень·

Timpan vest

V Al cincilea sinod ecumenic (Constantinopol) петїи съво(р) вы(с) при црѣ їстинїане велико(м)·и патриар(х) еutihїе·и въ римѣ папа великы·съвраше (с) [а] стѣи ѿци въ црїгра(д)· ѿѣ· на ѿригинѣ и евагриж/ и дидима· гладахъ во нечистыа васни· тако тѣло(м) наши(м) не въскр(с)нжты· и и(н)ни многы бладоcлов(ш)а· а стѣи ѿци прокла/ше ересын· „Al cincilea sobor a fost în timpul împăratului Iustinian cel Mare și al patriarhului Eutihie; și la Roma papa cel mare; s-au strâns sfinți părinți la Țarigrad 165; împotriva lui Origen, Evagrie și Didim; privind necuratele născociri; cum că trupurile noastre nu înviază; și multe scorneli ca aceasta; iar sfinții părinți au blestemat eresurile”

VI Al șaselea sinod ecumenic (Constantinopol) шестын съво(р) вы(с) при црѣ константинѣ брадат(м) и патріархѣ гев(р)гїе и папѣ агатонѣ съше(д)ши(м) сѧ стѣи ѿци·ѿ· въ коста(н)тинѣ гра(д)а·/на ѿев(д)вра еп(с)кпа фаранска·и на ѿнорїа, и квра·алеѣ(н)дрѣска·и на се(р)гїа ипїра·и павла и петра·еп(с)кпа бывша црїгра(д)·/и проклаше стѣи ѿци ересыихъ· „Al șaselea sobor a fost în timpul împăratului Constantin Bărbosul³⁶ și al patriarhului Gheorghe și al papei Agaton și s-au strâns sfinți părinți 170 la Constantinopol; împotriva lui Teodor, episcopul din Faran și a lui Honorius, și a lui Chiril din Alexandria și a lui Serghie al Epirului și a lui Pavel și Petru, foști episcopi ai Țarigradului; și au blestemat sfinții părinți eresurile”

Perete est, paretea sudică, registrul inferior

Viața Sfântului Nicolae

1.(1)³⁷ „Nașterea Sf. Nicolae” рож(д)ество стѣго николѧе; 2.(2) „Sf. Nicolae a fost dus la dascăl (la școală)” стѣи·николѧе приведе(н) вы(с) къ да/ска(л); 3.(3) „Sf. Nicolae a fost făcut diacon” стѣи·николѧе поставле(н) вы(с) дїако(н)

Perete sud, registrul inferior

4.(4) „Sf. Nicolae a fost făcut iereu (preot)” стѣи·николѧе поставле(н) ерег; 5.(5) „Sf. Nicolae a fost adus și făcut episcop” стѣи·николѧе приведе(н) и поставле(н)/ вы(с) ипїско(н); 6.”Sf. Nicolae dă bătrânului aur”

³⁴ Ar fi trebuit sa fie Eustatie al Antiohiei, ca la Dečani.

³⁵ Papa Silvestru nu a participat. Ch. Walter explică prezența celor patru reprezentanți ai celor patru patriarhate, la Dečani (Mitrofan, Silvestru, Eustatie și Alexandru) ca semn al ecumenicității sinodului, și a explicației liturgice a inscripțiilor (*op. cit.*, p. 161, pp. 272-273).

³⁶ Constantin al IV-lea Pogonatul (668-685).

³⁷ Cifrele dintre paranteze corespund scenelor din desfășurările iconografice (Pl. I-IV); acolo unde nu sunt menționate, scenele respective nu au fost cuprinse în scheme din cauza pozițiilor lor dificile (în glafuri și pe arcurile ce dublează glafurile).

Perete est, partea nordică, registrul inferior

Menolog

3.(46) Sf. Antim și Teoctist ṛ сѣѣ дон(м) / и ѡеѡктиста decapitarea ep. Antim, cuviosul Teoctist în picioare

7.(50) Sf. Mc. Sozont $\tilde{\text{з}}\tilde{\text{с}}\tilde{\text{т}}\tilde{\text{го}}$ мчнѣка созо(н) /та decapitat⁴⁶

9.(52) „Sfinții și Drepti Dumnezeiești Părinți Ioachim și Ana” ⲩ ⲥⲧⲏ(ⲭ) и прав(д)ѣны(ⲭ) вⲓⲱ ⲱⲥⲱ и ѡакима/ и анны mângâierea copilului⁴⁷

10.(53) Sfintele Mc. Minodora, Mitrodora și Nimfodora ⲓ ⲥⲧⲏ(ⲭ) мѣнѣць минодори и митро/дори и нимфодори dezbrăcate, căzute pe pământ, bătute cu spadele

11.(54) Sf. Cuvios Părintele nostru Eufrosin și Cuvioasa Teodora ⲁⲓ прп(д)ѣнаго ѡца нашего ефросинѣ и прп(д)ѣныж/ ѡѡдори în picioare

Peretele de nord, primul registru, sub arcul de nord-est

12.(55) Sf. Mc. Avtonom вⲓ ⲥⲧⲓⲱ мѣнка/ авѡнома decapitat⁴⁸

13.(56) Sf. Mc. Corneliu Sutașul ⲓ ⲥⲧⲓⲱ м(ч)ѣнка кѡ/рнѣѡ ⲥⲱ(т)ѣника în picioare

14.(57) „Înălțarea în văzul tuturor⁴⁹ a Cinstitei și de viață făcătoarei cruci” ⲁⲓ вⲧⲥѣмироуѣ вⲧⲱ(д)виженіѣ ч(с)тн(а)го/ и животѡрѡщаго кр(с)та cruce mare în centrul compoziției, de o parte a crucii împărații Constantin și Elena urmați de un grup de sfinți, de cealaltă parte un grup episcopi

15.(58) Sf. Mc. Nichita ⲓ ⲥⲧⲓⲱ мѣнка нежити în foc

16.(59) Sf. Mc. Eufimia ⲥⲓ ⲥⲧⲏж м(ч)ѣнѣж еѡфиміѡ atacată de un leu

Peretele de est, primul registru

17.(60) Sf. Sfințit Eumenie ⲁⲓ ⲥѡѣно/ еѡменіѣ în picioare⁵⁰

18.(61) Sf. Mc. Simeon (?) ⲓ ⲥⲧⲏ(ⲭ) мѣн(к) силиѡ(н) sfântul agățat pe cruce, străjuit de doi soldați cu sulite⁵¹

19.(62) Sf. Mc. Dorimedont și cei împreună cu el ⲩ ⲥⲧⲏ(ⲭ) мѣн(к) доримѣ(н)та⁵² и(ж) ⲥⲱ нимѣ doi mucenici decapitați, Dorimedont și Trofim; mc. Savatie întins pe pământ și bătut cu vergi⁵³

20.(63) Sf. Mc. Trofim și cei împreună cu el ⲓ ⲥⲧⲏ(ⲭ) мѣн(к) трофима и(ж) ⲥⲱ ни(м) trei mucenici decapitați (?)⁵⁴

21.(64) Sf. Mc. Ap. Condrat⁵⁵ ⲓ ⲥⲧⲓⲱ мѣнка ап(с)ла ко(н)дра/та decapitat

22.(65) Sf. Proroc Iona⁵⁶ ⲓ ⲥⲧⲓⲱ пр(о)р(о)ка ѡна ieșind din chit și episodul cu tigva⁵⁷

⁴⁷ Ca la Roman; de obicei în picioare.

⁴⁸ În celelalte *Menologuri*, lapidat.

⁴⁹ Ad. litt. înălțarea „care cuprinde toată lumea”, ca în gr. Η παγκόσμιος ὕψωσις τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ Σταυροῦ.

⁵⁰ Pe 18 sept. în celelalte *Menologuri*.

⁵¹ La Cozia [α]πλѣ еѡмен(н) în picioare alături de episcopul Eumenie; la Humor, Baia și Neamț doi episcopi în picioare; pe cruce apare în *Vatic. Gr. 1613*, p. 46, *Oxon. Bodleian.f.1*, fol.10^r și la Dečani – ⲥⲧⲏ силиѡ... (Pavle Mijović, *Menolog istorijsko-unetnicka istrajivanja*, Beograd, 1973, p. 318). Episcopul Simeon al Ierusalimului, mort prin răstignire, este comemorat pe 27 aprilie în toate Sinaxarele (în *Oxon. Bodleian.f.1*, fol.37^r și la Dečani apare a doua oară la această dată – ⲥⲧⲏ мѣнѣж силиѡна, *Ibidem*, p. 338).

⁵² În loc de доримѣдо(н)та, poate un *lapsus calami*.

⁵³ În alte *Menologuri* Savatie este decapitat alături de ceilalți doi mucenici, sau sfășiat cu ghiare de fier.

⁵⁴ Este probabil o greșeală prin repetarea, de fapt, a ilustrării zilei anterioare. În toate celelalte *Menologuri* apare martiriul Sf. Eustatie împreună cu familia.

⁵⁵ Uneori este numit și Codrat.

⁵⁶ Comemorat în 21 septembrie. În celelalte *Menologuri* a fost pictat martiriul Sf. Foca, pomenit în această zi.

⁵⁷ Iona ieșind din chit a mai fost pictat numai la Tismana, dar pe 21 septembrie; episodul cu tigva este fără corespondent.

23.(66) „Buna vestire⁵⁸ a lui Zaharia” ⲕⲓ ⲕⲗⲟⲩⲱⲩⲉⲛⲓⲉ ⲁⲁⲭⲁⲣⲓⲛⲛⲓⲕⲟ la templu

24.(67) Sf. Întâia Mc. Tecla ⲕⲁ ⲥⲧⲓⲭ ⲡⲣⲓⲕⲟ ⲙⲉⲛⲛⲥⲁ ⲟⲩⲕⲗⲱ ⲕⲁⲩⲱⲧⲁ pe pământ și sfâșiată de un leu⁵⁹

25.(68) Sf. Eufrosina ⲕⲉ ⲥⲧⲁⲁ ⲉⲑⲣⲟⲥⲓ/ⲛⲱ ⲓⲛ ⲡⲓⲥⲓⲟⲁⲣⲉ

26.(69) „Mutarea Sf. Ioan Cuvântătorul de Dumnezeu” (Teologul) ⲕⲥ ⲡⲣⲓⲕⲥⲧⲁⲩⲱⲩⲉⲛⲓⲉ ⲥⲧⲓⲟ ⲓⲱ ⲕⲓⲟ/ⲥⲗⲟⲩⲱ ⲓⲛⲑⲣⲟⲡⲁ de ucenici, sufletul lui, într-o mică mandorlă luminoasă, este ridicat de doi îngeri, ca la Roman

Peretele de sud, registrul al II-lea

27.(70) Sf. Mc. Calistrat și cei împreună cu el ⲕⲥ ⲥⲧⲓⲟ ⲙⲉⲛⲛⲕⲁ ⲕⲁⲗⲓⲥⲧⲣⲁⲧⲁ ⲓ(ⲕ) ⲥⲧⲓ ⲛⲓ(ⲙ) decapitarea unui grup de mucenici

28.(71) Cuv. Părinte Hariton ⲕⲓ ⲡⲣⲓ(ⲁ) ⲕⲛⲁⲑⲟ/ ⲱⲥⲁ ⲭⲁⲣⲓⲧⲟⲛⲁ ⲓⲛ ⲡⲓⲥⲓⲟⲁⲣⲉ

29.(72) Cuv. Părinte Chiriac ⲕⲟ ⲡⲣⲓ(ⲁ) ⲕⲛⲁⲑⲟ/ ⲱⲥⲁ ⲕⲓⲣⲓⲁⲕⲁ ⲓⲛ ⲡⲓⲥⲓⲟⲁⲣⲉ

30.(73) „Grigorie al Marii Armenii” ⲗ ⲑⲣⲓⲑⲣⲟⲓⲁ ⲕⲉⲗⲓⲕⲱ/ⲗ ⲁⲣⲙⲉⲛⲓⲭ ⲓⲛ ⲡⲓⲥⲓⲟⲁⲣⲉ

Luna Octombrie (74) ⲙ(ⲥ)ⲥⲱ ⲱ(ⲭ)ⲧⲟⲕⲓⲉ Semnul începutului de lună, luna cu profil uman înscrisă într-un cerc și alegoria lunii Octombrie - gustatul vinului

1.(75) Sf. Ap. Anania ⲁ ⲥⲧⲓⲟ ⲁⲡ(ⲥ)ⲗⲁ ⲁⲛⲁⲛⲓⲁ lapidat

2.(76) Sf. Sfințit Mc. Ciprian și Sf. Iustina Fecioara ⲕ ⲥⲧⲓⲟ ⲥⲓⲉⲛ(ⲛ)ⲟ ⲙⲉⲛⲛⲕⲁ ⲕⲓⲡⲣⲓⲁ/ⲛⲁ ⲓ ⲥⲧⲓⲗ ⲁ(ⲕ)ⲱ ⲓⲑⲥⲧⲱ/ⲛⲱ decapitarea

3.(77) Sf. Sfințit Mc. Dionisie Aeropagitul ⲓ ⲥⲧⲓⲟ ⲥⲓⲉⲛⲟ ⲙ(ⲉ)ⲛⲕⲁ ⲁⲓⲱⲛⲓⲥⲓⲁ/ ⲁⲣⲉⲱⲡⲁⲑⲓⲧⲧⲱ ⲓⲛ ⲡⲓⲥⲓⲟⲁⲣⲉ, decapitat, întinzându-i capul Catulei

4.(78) Sfințitul Ierotei Episcopul Atenei ⲁ ⲥⲓⲉⲛⲟ ⲓⲉⲣⲟⲑⲉⲁ ⲉⲡ(ⲥ)ⲕⲡ(ⲁ) ⲁⲑⲓ/ⲛⲱⲥⲕⲁⲑⲟ ⲓⲛ ⲡⲓⲥⲓⲟⲁⲣⲉ

5.(79) Sf. Mc. Haritina ⲉ ⲥⲧⲓⲗ ⲙ(ⲉ)ⲛⲥⲁ ⲭⲁⲣⲓⲧⲓⲛⲱ ⲗⲁⲑⲓⲁⲧⲁ

6.(80) Sf. Ap. Toma ⲥ ⲥⲧⲓⲟ ⲁⲡ(ⲥ)ⲗⲁ ⲟⲩⲱⲙⲁ ⲕⲁⲩⲱⲧ ⲗⲟⲩⲓⲧ ⲕⲱ ⲑⲁⲧⲉⲗⲉ de doi soldați⁶⁰

7.(81) Sf. Mc. Serghie și Vah ⲥ ⲥⲧⲓ(ⲭ) ⲙ(ⲉ)ⲛⲕⲱ ⲥⲉⲣⲑⲓⲁ ⲓ ⲕⲁⲕⲭⲁ Vah întins pe pământ și bătut cu un ciocan, Serghie decapitat

8.(82) Cuv. Maica noastră Pelaghia ⲓ ⲡⲣⲓ(ⲁ) ⲕⲛⲱⲕⲱ ⲙⲓⲧⲣⲉ ⲛⲁⲥⲉ/ ⲡⲉⲗⲁⲑⲓⲭ ⲓⲛ ⲡⲓⲥⲓⲟⲁⲣⲉ; un soldat îi înfige sabia în gât⁶¹

9.(83) Sf. Ap. Iacob al lui Alfeu și Cuv. Părintele nostru Andronic ⲟ ⲥⲧⲓⲟ ⲁⲡ(ⲥ)ⲗⲁ ⲓⲁⲕⲟⲩⲁ ⲁ(ⲁ)ⲑⲉⲱⲕⲁ/ ⲓ ⲡⲣⲓ(ⲁ) ⲕⲛⲁⲑⲟ ⲱⲥⲁ ⲛⲁⲥⲉⲑⲟ ⲁⲛⲁⲑⲣⲟ/ⲛⲓⲕⲁ Iacob răstignit, Andronic decapitat⁶²

⁵⁸ În Sinaxare, numele sărbătorii este „Zămislirea sf. Ioan Botezătorul”.

⁵⁹ A murit intrînd în stîncă (*Viețile Sfinților pe luna Septembrie*, pp. 288-299, așa cum este reprezentată de obicei; numai la Roman mai apare cu o ursoaică lângă ea.

⁶⁰ A murit străpuns cu sulite (*Viețile Sfinților pe luna Octombrie*, ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1992, p. 82), așa cum apare de obicei reprezentat.

⁶¹ Reprezentarea este fără corespondent. Inscriptia o pomenește pe cuvioasa Pelaghia, care a murit însă zăvorâtă, dar în aceeași zi este pominită și mucenița Pelaghia din Antiohia Siriei (*Viețile Sfinților pe Octombrie*, pp. 91-100) și e posibil ca pictorul să fi suprapus informațiile amintindu-le astfel pe amândouă sfințele cu numele Pelaghia.

⁶² Andronic fără corespondent.

10.(84) Sf. Mc. Evlampie și Evlampia ї сѣѣ(х) м(ч)нѣкѣ еѣла(м)пїа и еѣла(м)пї/ж într-un cazan pe foc și decapitarea mai multor mucenici (cei 200 de ostași tineri), ca la Roman

11.(85) „Sf. Ap. Filip, [unul] dintre cei șapte diaconi” дї сѣѣ ап(с)ла/ филипа ѡ(т) сѣдм/ѣи дїако(н) în picioare

12.(86) Sf. Mc. Prov, Tarah și Andronic вї сѣѣ(х) м(ч)нѣкѣ прова/ тарха и андроника decapitați

13.(87) Sf. Mc. Carp și Papil гї сѣѣ(х) м(ч)нѣкѣ/ карма и папила, în cuptor sunt însă Carp și Agatonica, sora lui Papil, ca la Roman⁶³

Peretele de vest, primul registru

14.(88) Sf. Mc. Nazarie, Ghervasie, Protasie și Chelsie și Cuv. Petca дї сѣѣ(х) м(ч)нѣкѣ назарїа ге(р)васїа/ и клеїа и проп(д)внаа пѣ(т)/кы decapitați și Sf. Paraschiva în picioare

15.(89) Sf. Mc. Luchian preotul și Cuv. Eftimie cel Nou ѣ сѣѣ м(ч)нѣка лѣкїана пре(з)ви/тера и проп(д)внааго еѣѣма/ новаго Luchian în închisoare și cuv. Eftimie bust⁶⁴

16.(90) Sf. Mc. Longhin Sutașul сї сѣѣ(х) м(ч)нѣкѣ лѡгги/на сѣ(т)ника decapitat

17.(91) Sf. Proroc Osie сї сѣѣ про(д)р/ка осїж în picioare

18.(92) Sf. Ap. și Evanghelist Luca нї сѣѣ ап(с)ла/ и еѣ(г)листа/ лѣкы în picioare

19.(93) Sf. Proroc Ioil și Sf. Mc. Uar ѡ сѣѣ про(д)р(д)ка ѡвила/ и сѣѣ м(ч)нѣка ѡара în picioare⁶⁵

20.(94) Sf. Mare Mc. Artemie к сѣѣ велико/ м(ч)нѣка артеміа legat cu mâinile la spate și bătut⁶⁶

21.(95) Cuv. Părinte Ilarion кѡ проп(д)внааго/ ѡцѡ [и]ларївна în picioare

22.(96) Părintele nostru Averchie кѣ ѡцѡ нашѣ/го аверкїа în picioare

23.(97) „Sf. Ap. Iacob fratele Domnului după trup [și] cei împreună cu el” кї сѣѣ ап(с)ла іакова/ врата вжїа по пѣѣти/ и(ж) сѣ ѣнїѣ decapitarea, alături de alți doi mucenici⁶⁷

24.(98) Sf. Mc. Areta [și] cei împreună cu el кд сѣѣ м(ч)нѣка арѣѡы и(ж)/ сѣ ѣи(м) decapitarea mai multor mucenici

25.(99) Sf. Mc. și notari Marcian și Martirie кѣ сѣѣ(х) м(ч)нѣкѣ и нотарїи/ маркїана и мартирїа decapitați alături de un alt mucenic, Anastasie (?)⁶⁸

26.(100) Sf. și Slăvitul Mare Mc. Dimitrie кс сѣѣ и слаѡаго велико/ м(ч)нѣка дїмїтрїа pe tron, împuns cu mai multe sulițe în pantece

27.(101) Sf. Mc. Nestor кз сѣѣ м(ч)нѣка/ нїстора decapitat

28.(102) Sf. Mc. Terentie și Neonila кї сѣѣ(х) м(ч)нѣкѣ терѣ(н)/тїа и неѡнїли decapitați împreună cu cei șapte fii ai lor

⁶³ La M. Sabados, *op. cit.*, p. 59, Carp și Papil. Toți trei au fost băgați în cuptor și în final decapitați (*Viețile Sfinților pe Octombrie*, pp.135-144) dar numai la Roman și Sucevița a fost aleasă formula amintită.

⁶⁴ Cuv. Eftimie mai apare numai la Roman.

⁶⁵ La Roman Sf. Proroc Ioil și Cuv. Ioan de la Rila.

⁶⁶ Numai la Cozia și Roman a mai fost ales momentul martiriului (așezat între două pietre), în celelalte *Menologuri* – decapitarea.

⁶⁷ Decapitat a mai fost pictat numai la Moldovița dar singur; la Roman nu s-a păstrat.

⁶⁸ Ca la Voroneț; la Roman nu s-a păstrat.

29.(103) Sf. Mc. Anastasia și Cuv. Părintele nostru Avramie Ɱѣ стѣѣж м(ч)нѣж анастасїѣ/ и прп(д)внѣго ѡѣдѣ нашѣго авра/мїа decapitarea Anastasiei, cuv. Avramie în picioare⁶⁹

30.(104) Sf. Mc. Zenovie și Zenovia ѿ стѣѣ(х) м(ч)нѣк зѣновїа/ и зѣновїѣк ѣн казану сѣ апѣ цлоцотїтѣ, фѣрѣ corespondent⁷⁰

Peretele de nord, registrul al II-lea

31.(105) Sf. Mc. Epimah ѿ стѣѣ м(ч)нѣка ѣпї/маха лагат де стѣлп ѣи ловїт сѣ пїетре

Luna noiembrie м(сѣ)ѣ нѣѣ(м)/врїї Semnul începutului de lună, semiluna cu profil uman înscrisă în cerc, este inclus în prima scenă

1.(106) Sf. Cosma și Damian ѿ стѣѣ(х) / ко(з)ма и да/мїана ѣн пїѣѣѣѣ

2.(107) Sf. Mc. Achindin și Pigasie și ѣѣ ѣмпреунѣ сѣ ел ѣ стѣѣ(х) мѣн(к) акѣндїна/ и пїгасїа и(ж) сѣ ѣн(м) ѣїнѣ мѣѣнѣнѣ ѣн сѣптор

3.(108) Sf. mc. Achepsima, Iosif și ѣѣ ѣмпреунѣ сѣ еї ѣ стѣѣ(х) мѣн(к) акѣѣїма ѣѣсїфа и(ж) сѣ ѣнїѣ Achepsima și Aitala spânzurați cu capul în jos, Iosif lapidat

4.(109) Cuv. Părintele nostru Ioanichie cel Mare și ѣѣ ѣмпреунѣ сѣ ел ѿ прп(д)вн(д)ѣго ѡѣдѣ нашѣго ѣѣд/нїїа ѣѣнїкаѣго и(ж) сѣ ѣн(м) Cuv. Ioanichie ѣн пїѣѣѣѣ ѣи мѣтїрїул сѣнѣїїлѣр ѣїѣндрѣ ер. ѣи Ермеѣ преѣт, лї се бат ѣѣѣ ѣн ѣар⁷¹

5.(110) Sf. Mc. Galaction și Epistimia ѣ стѣѣ(х) мѣн(к) гала(к)тїѣн(н)/ и ѣпїстїїїѣ⁷² ѣѣ мѣѣнѣнѣнѣ (?) лагаї де ѣн стѣлп, ѣн ѣѣ⁷³

6.(111) [...] Sf. Părintele nostru Pavel Mărturisitorul ѣ и(ж) ѣѣ⁷⁴ стѣѣ(х) ѡѣдѣ нашѣго па/ѣла ѣспѣѣѣ(д)нї/ка ѣтрѣнлѣт сѣ ѣѣѣѣ

7.(112) Sfinții 33 de Mucenici din Melitina ѣ стѣѣ(х) ѿ м(ч)нѣѣ и(ж) ѣѣ мѣлѣстїнїѣ⁷⁵ decapitarea mai multor mucenici și ѣѣ sѣнѣїї spânzurați de мѣнї, ѣнл ѣїнѣ ѣи străpuns сѣ сабіа, Auct ѣи Tavrion⁷⁶

8.(113) „Soborul ѣѣѣ фѣрѣ де трѣп арїїстрѣтег Мїаїл ѣи ал ѣѣѣѣѣ [netrupești puteri]” ѣ стѣѣѣѣѣ ѣѣпѣѣѣѣѣ(х) архїїстрѣтї/га мїѣѣїла и прѣѣїї(х) грѣп де арѣангѣлї

9.(114) Sf. Mc. Onisifor și ѣѣ ѣмпреунѣ сѣ ел ѣ стѣѣ(х) мѣн(к) ѡнїї/сїѣѣѣ и(ж) сѣ ѣнїѣ decapitarea a trei mucenici ѣи а ѣнѣї мѣѣнїѣ⁷⁷

⁶⁹ Ca la Voroneț; la Roman nu s-a păstrat.

⁷⁰ În celelalte *Menologuri* – decapitarea; la Roman nu s-a păstrat.

⁷¹ Fără corespondent; în toate celelalte *Menologuri* Cuv. Ioanichie este pictat singur.

⁷² Formă incompletă (sau poate forma greacă) a numelui Epistimia (în calendarul rus este Епистимия, iar în cel bulgar Епистїїа).

⁷³ Fără corespondent; în toate celelalte *Menologuri* – decapitarea Sf. Galaction și Epistimia.

⁷⁴ Probabil o greșeală de redactare. Formula и(ж) ѣѣ are sensul de „care în”, deci locul ei nu este aici.

⁷⁵ În loc de Melitina (în calendarele bulgar, rus: Мелїтїна).

⁷⁶ În toate celelalte *Menologuri* – decapitarea unui grup numeros de mucenici. Auct și Tavrion apar spânzurați și săgetați la Dečani (P. Mijović, *op. cit.*, p. 325).

⁷⁷ Fără corespondent. În toate celelalte *Menologuri* – Cuv. Matrona; la Cozia: Onisifor, Porfirie și Orest târâți de un cal ilustrează ziua de 10 nov.

10.(115) Sf. Mc. Ap. Olimp⁷⁸, Erast și Rodion їсѣѣ(х) ап(с)лѣ ол(м)кы ераста и родїѣвна тѣрѣѣ de un cal⁷⁹

11.(116) Sf. Mc. Mina și Victor și cei împreună cu el $\tilde{a}\tilde{i}\tilde{s}\tilde{t}\tilde{y}(\chi)$ $\tilde{m}\tilde{i}\tilde{n}(\kappa)$ $\tilde{m}\tilde{i}\tilde{n}\tilde{y}\cdot\tilde{i}$ $\tilde{v}\tilde{y}(\kappa)$ $\tilde{t}\tilde{o}\tilde{r}\tilde{a}\cdot\tilde{i}(\tilde{z})$ $\tilde{s}\tilde{y}/\tilde{n}\tilde{i}\tilde{m}\tilde{y}$
Mina spânzurat cu capul în jos și bătut, Victor (?) legat de doi pomi pentru a fi sfâșiat în două (așa a murit
însă Mc. Ștefanida) și o mucenită în închisoare și apoi decapitată (?)⁸⁰

12.(117) Sf. Părintele nostru Ioan cel Milostiv și Cuviosul Nil вѣ стѣго ѿца нашего иѡан(а) / мл(с)тибаго · и
проп(д)ьнаго · нила în picioare

13.(118) Sf. Părintele nostru Ioan Gură de Aur ᾠτοῦ ὡς ἡμεῖς ἰωάννα ἀναστὰς stând pe tron, binecuvântând, prezintă Evanghelia unui grup de femei și bărbați îngenunchiați în fața lui; în fundal cetate și un inedit peisaj marin amănunțit realizat⁸¹

14.(119) Sf. ap. Филип дѣтѣю ан(с)ла филиппa legat cu capul în jos și un grup de mucenici în focul ce se întoarce spre păgânii care fug înfricoșați⁸²

15.(120) Sf. Mc. Gurie $\tilde{\epsilon}\tilde{\iota}$ $\tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\chi}$ (χ) $\mu\tilde{\chi}\tilde{\eta}$ (κ) $\pi\tilde{\rho}\tilde{\iota}\tilde{\alpha}$ legat de doi stâlpi deasupra unui foc, redactare inedită

16.(121) Sf. Ap. și Evanghelist Matei $\text{сѣѣго ап(с)ла/ в(г)лнста/ ма(т)ѣа}$ căzut peste un foc; un călău cu ciocanul ridicat este pregătit să-l lovească, detaliu inedit

Peretele de est, registrul al II-lea

17.(122) Sf. Părintele nostru Grigorie Făcătorul de minuni și cei împreună cu el *зѣ сѣго ѡца нашего григорїа чюдотворца/ и(ж) сѣ ни(м)ъ* în picioare alături de un sfânt cuvios (?)

18.(123) Sf. Mc. Platon și cei împreună cu el $\widetilde{\text{и}} \widetilde{\text{с}}\widetilde{\text{т}}\widetilde{\text{ы}}(\chi) \text{ м}\widetilde{\text{ч}}\widetilde{\text{н}}(\kappa) \text{ плато}(\text{н}) / \text{и}(\text{ж}) \text{ с}\widetilde{\text{ъ}} \text{ни}(\text{м})$ decapitarea lui Platon și a copilului Varula (?), Roman întins pe pământ cu mâinile legate (i se taie limba)⁸³

19.(124) Sf. Proroc Avdie și cei împreună cu el ⲁⲓ ⲥⲧⲓⲟ ⲡⲣ(ⲟ)ⲣ(ⲟ)ⲕⲁ ⲁⲩⲃⲓⲁ ⲛ(ⲓⲛ) Avdie în picioare și mc. Varlaam cu gâtul prins într-un dispozitiv bătut cu ciocane de către doi executori⁸⁴

20.(125) Cuviosul Grigorie și cei împreună cu el ⲕ ⲡⲣⲡ(Δ)ⲃⲛⲓⲱ ⲡⲣⲓⲱⲣⲓⲁ ⲛ(ⲫ) ⲉⲗ/ ⲛⲓ(ⲛ)ⲗ Cuv. Grigorie Decapolitul în picioare; decapitarea a doi mucenici, Eustatie și Tespesie (?), episod inedit

21.(126) „Intrarea [în Biserică] a Preacuratei Stăpâne” $\tilde{\kappa}\tilde{\alpha}$ $\tilde{\nu}\tilde{\tau}\tilde{\nu}\tilde{\epsilon}(\tilde{\Delta})$ $\tilde{\epsilon}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\epsilon}$ ⁸⁵ $\mu\rho\chi(\epsilon)$ $\tau\tilde{\nu}\tilde{\lambda}\tilde{\kappa}$ $\nu\lambda(\tilde{\Delta})$ $\chi\tilde{\iota}\tilde{\chi}\tilde{\kappa}$ compoziția obișnuită

22.(127) Sf. Ap. Filimon și cei împreună cu el *кѣ сѣго ап(с)ла филимωνα/ и(ж) съ ни(м)* decapitarea mucenicilor Filimon și Arhip (?) în afara cetății, Sf. Cecilia culcată între zidurile cetății moare după trei zile de la chinurile mucenieiei, episod inedit; în alte *Menologuri* este decapitată

23.(128) Sf.Amfilohie ⲕⲓ ⲥⲧⲩ ⲁⲙⲃ/филохѣа în picioare

⁷⁸ În inscripție apare Olimb.

⁷⁹ În celelalte *Menologuri* au fost pictați Orest sau Olimp târâți de câte un cal, cu excepția Romanului unde apar în picioare, Orest, Olimp, Rodion, Erast și Sosipatru.

⁸⁰ Fără corespondent.

⁸¹ Ioan Gură de Aur *Sursă a înțelepciunii*, într-o redactare diferită mai apare la Humor, Sf. Dumitru din Suceava, Voroneț și Neamț; la Roman nu s-a păstrat.

⁸² Episodul cu focul este inedit și evocă întâmplarea cu Mariam (*Viețile Sfinților pe Noiembrie*, p. 264).

⁸³ În general este pictat numai Sf. Platon; la Cozia și Căluu – împreună cu Roman în închisoare; la Roman nu s-a păstrat.

⁸⁴ Varlaam mai apare numai la Cozia și Sf. Gheorghe din Suceava, dar în foc sau bătându-i-se cuie înroșite în palme; la Roman nu s-a păstrat.

⁸⁵ Popular a circulat și denumirea slavonă a sărbătorii – Vovidenia.

9. „Zămislirea Maicii lui Dumnezeu” de către Ana ⚡ зачатїе вѣо/ мѣре аны anunțarea Anei în grădină, lângă fântână

Glaful ferestrei de la sud-est, latura estică și sub arcul de deasupra ferestrei de la sud-est, partea estică

10.(145') Sf. Mc. Mina și cei împreună cu el ⚡ стѣ(х) мѣн(к) мины и(ж) стѣ ны(м) decapitarea unui grup de mucenici cu Mina în prim plan

Glaful ferestrei de la sud-est, latura vestică

11. Sf. Daniil ⚡ стѣ данїи/ ла în stâlp

12. Sf. Spiridon ⚡ стѣ спїри/ до(н) în picioare

Peretele de sud, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la sud-est, partea vestică și sub arc

13.(148) Sf. cinci mucenici Eustratie și cei împreună cu el ⚡ стѣ(х) ⚡ м(ч)нк еустратїа/ и(ж) стѣ ни(м) Eustratie în cuptor, Orest pe grătar, Auxentie decapitat, Mardarie spânzurat cu capul în jos și Evghenie bătut

14.(149) Sf. Mc. Tirs, Levchie și cei împreună cu ei ⚡ стѣ(х) м(ч)нк/ фнрса левкїа/ и(ж) стѣ ни(м) Tirs decapitat, Levchie cu mâinile legate, întins pe o lespede și lovit cu două bârte în fața unui soldat pregătit să-i taie capul

15. Sf. Pavel ⚡ стѣ/ пак/ла Cuv. Pavel cel Nou în picioare, fără corespondent⁸⁸

16. Sf. Proroc Agheu ⚡ стѣо прѣрока/ аггїа în picioare; pe sul: „Și a fost cuvântul Domnului prin mâna⁸⁹ lui Agheu” (Agheu I, I) и вы(с) сло/во гнїе/ въ рѣк(с)/ аггїа

Peretele de sud, registrul al III-lea, în continuare

17.(152) Sf. Trei tineri și Sf. Proroc Daniil ⚡ стѣ(х) трїе(х) ѡтро(к) и стѣо пр(о)р(о)ка данїила decapitarea

18.(153) Sf. Mc. Sebastian ⚡ стѣо м(ч)нка себастїана legat de un stâlp și săgetat

19.(154) Sf. Mc. Bonifatie ⚡ стѣо м(ч)нка конифа(н)тїа decapitat

Peretele de sud, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la sud-vest, latura estică

20. Sf. Ignatie Teoforul ⚡ стѣ игнатїа вѣоно/снаго atacat de leu

21.(156) Sf. Mc. Iuliana și cei împreună cu ea ⚡ стѣж м(ч)нцж їаїанїа/ и(ж) стѣ ныж Iuliana decapitată alături de o altă muceniță; un mc. închis într-un cuptor încins (Temistocle ?)⁹⁰

Glaful ferestrei de la sud-vest, latura estică

22. Sf. Mc. Anastasia și cei împreună cu ea ⚡ стѣж м(ч)нцж анастасїа/ и(ж) стѣ ныж Anastasia pe grătar și decapitarea a doi mucenici⁹¹

Glaful ferestrei de la sud-vest, latura vestică

23. Sfinții 10 mucenici cei din Creta ⚡ стѣ(х) ⚡ м(ч)нкк и(ж) въ крїтѣ decapitarea a două grupuri de câte cinci martiri

⁸⁸ E reprezentat ca ierarh (?), la Roman nu s-a păstrat.

⁸⁹ În Biblia sinodală 1988: prin *gura* lui Agheu.

⁹⁰ Numai la Roman mai apare martiriul altor mucenici alături de Iuliana.

⁹¹ Numai la Roman mai apare martiriul altor mucenici alături de Anastasia.

Peretele de sud, sub arcul de deasupra ferestrei de la sud-vest, partea vestică

24.(159) Sf. Mc. Eugenia ⱭⱭ·сѣѣж·м(ч)ѣцѣ ѡггѣ/нїа и(ж) сѣ ныѣ decapitată împreună cu Filip, tatăl ei, și Protasie⁹²

Peretele de sud, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la sud-vest, în ax și sub arc

25.(160)Nașterea lui Hristos/ Maica lui Dumnezeu/ Is. Hs. $\tilde{\kappa}\tilde{\epsilon}\cdot\rho\tilde{o}\tilde{z}(\Delta)\epsilon\sigma\tau\upsilon\upsilon\tilde{o}\tilde{\jmath}\tilde{\nu}\tilde{o}/\tilde{\mu}\tilde{\eta}\tilde{\nu}\tilde{\rho}\tilde{\omega}\tilde{\varsigma}/\tilde{\iota}\tilde{\varsigma}\tilde{\chi}\tilde{\varsigma}$

Peretele de sud, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la sud-vest, partea vestică

26. „Soborul Preasfintei Născătoare de Dumnezeu” ⲕⲥⲟⲩⲛⲟⲣⲁ ⲛⲣⲉⲕⲥⲧⲩⲗⲕⲟⲩⲛⲟⲣⲁ Maica Domnului stând pe tron, cu Iisus în brațe, înconjurată de arhangheli⁹³

Peretele de sud, registrul al III-lea, în continuare

27.(162) Sf. Întâiul Mc. și Arhidiacon Ștefan și Cuv. Părinte Teodor кз·ст҃го прѣво м(ч)нѣка и архїдіакона стѣфана/ и проп(д)вн(д)го ѿца ѿѡдора diaconul Ștefan lapidat și cuv. Teodor în picioare⁹⁴

28.(163) Sfinții mucenici 20.000 кн·сѣѣ(х) мѣн(к)ь дѣѣ тѣмѣ в cuptor

Peretele de vest, registrul al II-lea

29.(164) „Sfinții prunci care în Bethleemul lui Hristos au fost uciși de Irod 14.000” $\tilde{\kappa}\tilde{\phi}\cdot\tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\eta}(\chi)$ $\mu\lambda(\lambda)$ $\mu\epsilon\tilde{\sigma}\tilde{\eta}$
и(ж) въ бѣлѣемѣ $\tilde{\chi}\tilde{\alpha}/$ $\tilde{\varsigma}\tilde{\beta}\tilde{\eta}\tilde{\eta}\tilde{\eta}(\chi)$ $\omega(\tau)$ ирода тысащъ $\tilde{\lambda}\tilde{\iota}$ și Elisabeta salvându-se în munte

30.(165) Sf. Mc. Anisia ἉΓΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΙΑΣ / АННЕСІЇ străpunsă cu sulița în coaste

31.(166) Cuv. Melania $\tilde{\text{л}}\tilde{\text{а}} \cdot \text{прр}(\text{л}) \text{бннл} \text{мє/лннл}$ în picioare

Luna Ianuarie (167) и(с) ц гн҃с/агӀе Semnul începutului de lună, semiluna cu profil uman înscrisă în cerc, și semnul zodiacal - Capricornul кѡзырогъ

1.(168) „Tăierea împrejur a Domnului Dumnezeuului și Mântuitorului nostru I<isus> H<ristos> și Sf. Vasilie cel Mare” (în picioare)/ Maica Domnului $\tilde{a}$ - $\tilde{w}$ рѣзаніѣ гѣ ба и сп(с)а нашего- $\tilde{i}$ ν- $\tilde{x}$ а/ и стѣго василіа великаго/ $\tilde{m}$ р $\tilde{o}$ с

2.(169) Sf. Silvestru papă al Romei в̃·с̃ты·силиве/стра папи⁹⁵ ры(м)скаго în picioare

3.(170) Sf. Proroc Maleahi ႁ̃•ႁ̃ႁ̃ႁ̃•ႁ̃ႁ̃(၀)ႁ̃(၀)က/ малахї ж̃ în picioare; pe sul: „Veniți în casa Domnului vostru care” прїид(т)є/ вѣ храм/ свои/ ႁ̃̃̃•ႁ̃ႁ̃ႁ̃

4.(171) Cuv. Teopempt și Teonas $\Delta\tilde{\cdot}\pi\rho\pi(\Delta)\beta\eta\alpha\theta\ \phi\epsilon\omega\pi\epsilon(\mu)\tau\alpha\ \text{и}\ \phi\epsilon/\omega\eta\eta\varsigma$, ep. Teopempt decapitarea și Teona aruncat într-o groapă⁹⁶

5.(172) Cuv. Teoctist $\tilde{\epsilon}$ - прп(д) внго ѡѣ/ѡктиста , inscripția îl numește pe Teoctist, în imagine apare Pavel Tebeul, în picioare, comemorat în 15 ianuarie; pe sul: „Căci sufletul dacă ar avea cuvinte ar lucra...” ѡко
 $\tilde{\text{дша/ дше сло/во има(т)}}$ $\cdot$ дѣла ж(ѣ)

⁹² Numai la Roman mai apare decapitarea celor doi mucenici Iachint și Protasie.

⁹³ Redactare similară numai la Sf. Gheorghe Suceava și Moldovita.

⁹⁴ Redactare similară numai la Sf. Gheorghe Suceava și Moldovița.

⁹⁵ În loc de *папъ*.

⁹⁶ Prăznuiți pe 5 ianuarie. Aruncarea lui Teona în groapă, numai la Sucevița. La Roman, zilele de 1-10 ianuarie – pictură de secol XIX.

6.(173) „Dumnezeiasca Arătare” / I<isus> H<ristos> / [Zapisul] lui Adam: *ѡ ѡѡтавлєніѣ / їс хс / рѣкѡписанїѣ аѡа(м)а* Botezul lui Iisus

7.(174) Sf. Ioan Botezătorul *ѡ·сѣы·ѡ·кр(с)итѣ(л)·* în picioare; pe sul: „Pocăți-vă, căci s-a apropiat Împărăția” (*Mt. 3,2*) *пока/итѣ сѡ / прїѡл(и) / жи бо с(ѣ) / цр(с)тѡ*

8.(175) Cuv. Maica noastră Domnica *ѡ·прп(д)ѡвныѡ / мѣре нашѡ до/мники* în picioare

9.(176) Sf. Mc. Polieuct *ѡ·сѣѡ·м(ч)ѡнка полиѡк/та* decapitarea

Peretele de nord, registrul al III-lea

10.(177) Sf. Grigorie al Nissei *ї·сѣы григѡріѡ / нискаго* în picioare

11.(178) Sf. Cuv. Teodosie Începătorul vieții de obște *ѡї·прп(д)ѡвнаго ѡѣ/ѡ(д)ѡсїѡ киноѡїарх(а)* în picioare; pe sul: „Lucrează în trup /lucrează-ți trupul și eliberează-ți sufletul” *пораѡо/ти ѡѡїлѣ / и своѡо/ди д/шї*

12.(179) Sf. Mc. Tatiana și cei împreună cu ea *ѡї·сѣыѡ·м(ч)ѡнцѡ·татїѡнни·и(ж) / сѣ ни(м)ѡ* Tatiana în foc și decapitarea a doi mucenici⁹⁷

13.(180) Sf. Mc. Ermil și Stratonice *гї·сѣы(х)·м(ч)ѡнкѣ·ермили·и стрѡтониѡа* aruncați în Dunăre

Peretele de nord, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la nord-vest, latura vestică

14. Cuv. Părinți din Sinai și Rait *ѡї прп(д)ѡны(х) ѡцѣ и(ж) ѡѣ / снїѡи / и рѡи/ѡѡ* decapitarea lor de către Vlemi

15. Cuv. Părinte Pavel Tabeul *ѡї·прп(д)ѡвны(х)·ѡцѣ / пѡѡѡ ѡѣѡїсѡкаго*; inscripția îl numește pe Pavel Tebeul, în imagine apare Ioan Colibașul cu icoana Maicii Domnului cu Pruncul

Peretele de nord, sub arcul de deasupra ferestrei de la nord-vest, partea vestică

16.(183) Cinstirea lanțului Sf. Ap. Petru *ѡї·поклѡнєніѣ чѣстны(х) ѡѣ/рига(м) сѣѡ ап(с)ѡѡ / пѣтра·* Petru și îngerul în închisoare

Peretele de nord, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la nord-vest, în ax, latura vestică

17. Cuv. Părinte Antonie cel Mare *ѡї·прп(д)ѡвнаго ѡцѡ ѡнѣѡ/нїѣ ѡѣ/ликаго* în picioare; pe sul: „Pasul / calea deșertăciunii lumești înțeleptul” *сѣѣѣѣ / сѣѣ(т) ѡѡ(а) / мїрсѡ(ѣ) / мѡдрѡ*

18. Sf. Atanasie cel Mare și Chiril *ѡї сѣы / ѡѡѡѡїѣ / ѡѡликаго / и кѡ/рїѡѡ* în picioare

Glaful ferestrei de la nord-vest, latura vestică

19. Sf. Părinte Macarie Egipteanul *ѡї·прп(д)ѡвнаго ѡцѡ ѡѡѡріѡ ѣѡѡ/пѣѡнїѡѡ* ispitit de diavol și Macarie din Alexandria într-o peșteră⁹⁸

Glaful ferestrei de la nord-vest, latura estică

20. Sf. Eftimie cel Mare *ї·сѣы ѣѡ/ѡнїѡѡ ѡѡи/каго* în picioare

⁹⁷ Inedită reprezentarea Sf. Tatiana, îmbrăcată, în foc.

⁹⁸ Reprezentare similară numai la Roman.

21. Sf. Maxim Mărturisitorul $\tilde{\kappa}\tilde{\alpha} \cdot \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\upsilon}$ / маѣѣма/ исповѣ(д)/ника în picioare, cu o icoană în mâini⁹⁹ (figura de pe icoană numai schițată)

Peretele de nord, sub arcul de deasupra ferestrei de la nord-vest, partea estică

22.(189) Sf. Ap. Timotei și Anastasie Persul $\tilde{\kappa}\tilde{\nu} \cdot \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\omicron}$ ап(с)ла тимофеа·и анастасіа/ персѣнина decapitați

Peretele de nord, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la nord-vest, în ax, latura estică

23. Sf. Mc. Clement și cei împreună cu el $\tilde{\kappa}\tilde{\iota} \cdot \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\omicron} \cdot \tilde{\mu}(\tilde{\chi})\tilde{\eta}\tilde{\kappa}\tilde{\alpha}$ кліменѣта·и(ж) съ ни(и) decapitarea sf. Clement bătrân și Agatanghel tânăr; un alt mucenic tânăr spânzurat de o mână cu bolovani legați de cealaltă mână și de picioare¹⁰⁰

24. Sf. Xenia $\tilde{\kappa}\tilde{\xi} \cdot \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\upsilon}$ / ѧ зеніе în picioare

25. Sf. Grigorie Teologul $\tilde{\kappa}\tilde{\epsilon} \cdot \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\upsilon}$ гри/гориѧ/ вгѡ/сло/въ în picioare

26. Sf. Xenofont și soția lui (Maria) $\tilde{\kappa}\tilde{\varsigma} \cdot \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\upsilon}$ ѧенофо(и)та/ и дрѡ/жины е/го în picioare împreună cu cei doi copii, Ioan și Arcadie

Peretele de nord, registrul al III-lea, în continuare

27.(194) „Aducerea moaștelor Sf. Părintelui nostru Ioan Gură de Aur” $\tilde{\kappa}\tilde{\omicron} \cdot \tilde{\nu}\tilde{\xi}\tilde{\nu}\tilde{\rho}\tilde{\alpha}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\epsilon}\tilde{\nu}\tilde{\epsilon}$ мѡщемъ $\tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\omicron}$ м(ч)к игнатіа вгѡнѡсца· aducerea moaștelor pe mare, întâmpinate pe mal de patriarhul Proclu și împăratul Teodosie cel Tânăr urmați de mulți credincioși care ies din cetate

28. Sf. Efrem Sirul $\tilde{\kappa}\tilde{\iota} \cdot \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\upsilon}$ / ефре(и) сѡ/рїанина în picioare

29.(196) „Aducerea moaștelor Sf. Mc. Ignatie Teoforul” $\tilde{\kappa}\tilde{\omicron} \cdot \tilde{\nu}\tilde{\xi}\tilde{\nu}\tilde{\rho}\tilde{\alpha}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\epsilon}\tilde{\nu}\tilde{\epsilon}$ мѡщемъ $\tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\omicron}$ м(ч)к игнатіа вгѡнѡсца· aducerea moaștelor într-o raclă purtată pe cap de un diacon, urmat de un episcop și un grup de personaje

Peretele de nord, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la nord-est, partea vestică

30. Sf. Mc. Ipolit papă al Romei $\tilde{\alpha} \cdot \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\omicron}$ м(ч)нѣк ѡппо/ли(т)а папы ры(и)/скаго aruncat în mare.

31. Sf. Făcători de Minuni Chir și Ioan $\tilde{\mu}\tilde{\alpha} \cdot \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\upsilon}$ (х) чюдотворе(ц)/ кѡра іѡанна decapitați

Peretele de nord, sub arcul de deasupra ferestrei de la nord-est, partea vestică

Luna Februarie (199) м(с)цѣ февраріа Semnul începutului de lună, luna cu profil uman înscrisă în cerc și cel zodiacal - Vărsătorul водолѧи

Glaful ferestrei de la nord-est, latura vestică

1. Sf. Mc. Trifon și cei împreună cu el $\tilde{\alpha} \cdot \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\upsilon}$ (х) м(ч)нѣк трифона и(ж) съ/ ни(и) Trifon târât de un cal și bătut; grup de șase mucenici străpunși cu sulile, Perpetua, Felicitas, Saturnin, Secund, Satur și Revocat

⁹⁹ Reprezentare similară numai la Roman.

¹⁰⁰ Poate fi tot Agatanghel într-un alt moment al muceniciei lui.

Glaful ferestrei de la nord-est, latura estică

2. Întâmpinarea Domnului $\tilde{\text{в}} \cdot \text{ср} \cdot \text{ѣтѣнїѣ} \tilde{\text{гнѣ}}$

Peretele de nord, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la nord-est, în ax, partea vestică

3. Sf. Simeon Primitorul de Dumnezeu $\tilde{\text{г}} \cdot \text{сѣтѣо} \text{ снмѣѡна} \text{ вѣо/прїѣ(м)} \text{ еца}$ în picioare alături de Sf. Prorociță Ana

4. Sf. <I>sidor Pelusiotul $\tilde{\text{д}} \cdot \text{сѣтѣ} \text{ снд} \circ (\rho) \text{ пиласѣйскаго}$ în picioare

Peretele de nord, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la nord-est, în ax, partea estică

5. Sf. Mc. Agata și cei împreună cu ea $\tilde{\text{ѣ}} \cdot \text{сѣтѣл} \text{ м(ч)} \tilde{\text{нцѣ}} \text{ агаѡїѣ/ и(ж)} \text{ сѣ ннл}$ Agata în închisoare și un sfânt decapitat (?)¹⁰¹

6. Sf. Luca $\tilde{\text{с}} \cdot \text{сѣтѣл/ лс/кы}$ inscripția îl numește pe cuv. Luca din Elada, este reprezentat însă un sfânt episcop, Partenie (Parthenius ep. Lampsaci)(?), în picioare¹⁰²

7. Sf. Vucol $\tilde{\text{з}} \cdot \text{сѣтѣл/ вл/кы/ла}$ în picioare

Peretele de nord, sub arcul de deasupra ferestrei de la nord-est, partea estică

8.(207) Sf. Mc. Teodor Stratilat și Sf. Proroc Zaharia $\tilde{\text{н}} \cdot \text{сѣтѣо} \cdot \text{м(ч)} \tilde{\text{ннка}} \text{ ѡѣѡдора} \text{ стратилата/ и сѣтѣо}$ $\text{нр(о)р(о)ка/ захарїѣ} \cdot$ Teodor Stratilat decapitat, prorocul Zaharia în picioare, în spatele dealurilor, prezent numai aici și la Roman

Peretele de nord, intradosul arcului de deasupra ferestrei de la nord-est, partea estică

9. Sf. Mc. Nichifor și cei împreună cu el $\tilde{\text{ѡ}} \cdot \text{сѣтѣо} \text{ м(ч)} \tilde{\text{ннка}} \text{ некїѡ/ра} \cdot \text{и(ж)} \text{ сѣ нн(м)л}$ decapitarea a trei mucenici (?)¹⁰³

10. Sf. Mc. Haralambie și cei împreună cu el $\tilde{\text{г}} \cdot \text{сѣтѣо} \text{ м(ч)} \tilde{\text{ннка}} \text{ хараламьба/ и(ж)} \text{ сѣ ннмл} \cdot$ Haralambie legat de un stâlp și străpuns cu sulițe alături de decapitarea a trei mucenici dintre cei care s-au convertit prin el¹⁰⁴

Peretele de nord, registrul al III-lea, în continuare

11.(210) Sf. Sfințitul Mc. Vlasie și cei împreună cu el $\tilde{\text{дї}} \cdot \text{сѣтѣо} \text{ сѣѣнно} \text{ м(ч)} \tilde{\text{ннка}} \text{ власїа} \text{ и(ж)} \text{ сѣ нн(м)} \cdot$ decapitarea, împreună cu cei doi ucenici ai săi

12.(211) Sf. Părintele nostru Mele(n)tie $\tilde{\text{вї}} \cdot \text{сѣтѣо} \text{ ѡцѣ} \text{ нашего/ меленьтїа} \cdot$ în picioare

13.(212) Sf. Cuv. Părintele nostru Martinian $\tilde{\text{гї}} \cdot \text{прп(д)} \text{ ѡвнаго} \text{ ѡцѣ} \text{ наше(г)} \text{ мартинїана} \cdot$ în foc și femeia care l-a ispitit¹⁰⁵

Peretele de est, registrul al III-lea

14.(213) Sf. Cuv. Avxentie și Sf. Chiril Filosoful $\tilde{\text{дї}} \cdot \text{прп(д)} \text{ ѡвнаго} \cdot \text{д(в)} \tilde{\text{з}} \text{ентїа} \cdot \text{и сѣтѣо/ кврїла} \text{ философа}$ în picioare

¹⁰¹ Sf. Agata este reprezentată singură în această zi. Sfântul decapitat mai apare numai la Roman.

¹⁰² Sf. Vucol este prăznuit în 6 febr., Luca și Partenie în 7.

¹⁰³ La Roman un grup de mucenici; în celelalte *Menolguri* numai Nichifor.

¹⁰⁴ Corespondent numai la Roman; în celelalte *Menolguri* – decapitarea lui Haralambie.

¹⁰⁵ Ca La Roman și Snagov.

15.(214) Sf. Ap. Onisim ѿ·сѣго·ап(с)ла ѿнесима cu mâinile legate la spate, lovit cu ciocanul peste picioare în timp ce un alt executor se pregătește să-l lovească cu toporișca

16.(215) Sf. Mc. Pamfilie și cei împreună cu el ѕѣ·сѣго·м(ч)нка памьфіліа/ и(ж) сѣ нимь· Pamfil și Valentin decapitați, Teodul legat de cruce, Porfirie legat de un stâlp în foc

17.(216) Sf. Mare Mc. Teodor Tiron ѕѣ·сѣго велико м(ч)нка/ ѿѿ(до)ра тирона în foc rugându-se; un înger vine în zbor spre el¹⁰⁶

18.(217) Sf. Leontie¹⁰⁷ papă al Romei ѿ·сѣго лѿв(н)/тїа папы ри(м)скаго în picioare

19.(218) Sf. Ap. Arhip și cei împreună cu el ѿ·сѣго ап(с)ла архїпа/ и(ж) сѣ ни(м) Arhip răstignit de un copac și bătut, doi mucenici bătuți cu pietre și decapitați (Filimon și Arfia ?)

20.(219) Sf. Părinte Lionte¹⁰⁸ al Cataniei кѣ·сѣго ѿца л(н)/ѿнта ката(н)скаго(о) în picioare

21.(220) Sf. Părintele nostru Timotei кѣ·прп(д)вны(х) ѿцѣ наши(х) тимѿ/ѿѿа în peșteră¹⁰⁹

22.(221) „Aflarea moaștelor sfinților mucenici din Evghenia” кѣ·ѿврътєнїє моци(м)·сѣгы(х)/ м(ч)нкъ и(ж) въ евгєнїє aflarea moaștelor într-o peșteră în prezența unui episcop

23.(222) Sf. Sfințitul Mc. Policarp кѣ·сѣго сщєно м(ч)нка полї/карпа în foc

24.(223) „Aflarea cinstului cap al Sf. Ioan Înaintemergătorul și Botezătorul” кѣ·ѿврътєнїє ч(с)ныа глави сѣго/ іѿан(н)а пр(д)тча и кр(с)титєлкє un diacon, ținând deasupra capului o tipsie cu capul Sf. Ioan Botezătorul, urcă pe treptele unei biserici fiind urmat de un grup de credicioși în frunte cu episcopul¹¹⁰

25.(224) Sf. Tarasie arhiepiscopul Constantinopolului кѣ·сѣго тарасїа/ архїеп(с)кпа коста(н)/тина гра(да) în picioare

26.(225) Sf. Porfirie episcopul Gazei кѣ·сѣго по(р)фї/рїа єп(с)кпа газск/аа în picioare

27.(226) Cuv. Părintele nostru Procopie Mărturisitorul și cei împreună cu el кѣ прп(д)внаго ѿца нашего прокопїа исповѣ(д)нїка и(ж) сѣ ни(м)· cuv. Procopie în picioare alături de mai mulți mucenici comemorați în 26 febr. – Fotini aruncată în fântână, Fotie legat de doi copaci și despicaț în două, surorile și fiii muceniței Fotini, decapitați în grup¹¹¹

Peretele de sud, registrul al IV-lea

28. (227) Sf. Cuv. Vasilie кѣ·прп(д)внаго/ касїїа în picioare

29. (228) Sf. Cuv. Casian Romanul кѣ·прп(д)внаго/ касїана рїмлк/нына în picioare; pe sul: „Nenumărate (cântări) de psalmi” нечисли/ ѿдалѿ(м)скыи

Luna Martie (229) м(с)цѣ·мартѣ·рыба Semnul începutului de lună, semiluna cu profil uman înscrisă în cerc, și cel zodiacal – Pești рыба

¹⁰⁶ Episodul cu îngerul este inedit; dacă a fost la Roman, nu s-a mai păstrat deoarece reprezentările zilelor de la 14 la 20 februarie au dispărut prin modificarea peretelui de est al pronaosului.

¹⁰⁷ Poate din genitivul grec Leont(i)os? Este vorba de Sf. Ierarh Leon, papă al Romei

¹⁰⁸ Poate din genitivul grec Leont(i)os? Este vorba de Sf. Ierarh Leon episcopul Cataniei

¹⁰⁹ Reprezentare inedită.

¹¹⁰ Ca la Roman, Snagov și Tismana.

¹¹¹ Ca la Roman; la Cozia și Tismana Fotini și cei împreună cu ea ilustrează ziua de 26 februarie.

1.(230) Preacuvioasa Maica noastră Evdochia ᾤ·πρω(Δ) βνυλ мт̃ри на/шл евдоκїа decapitată

2.(231) Sf. Sfințit Mucenic Teodot din Cirene Sf. diacon Parmena в̃·с̃т̃го сц̃ѣно м(ч)ка/ ѳεω(Δо)та кїрїніа/ с̃т̃ы дїако(н) па(ρ)/мє(н) în picioare¹¹²

Peretele de sud, sub arcul de deasupra ferestrei de la sud-est, latura estică

3. Sf. Mc. Eutropie, Cleonic și Vasilisc в̃·с̃т̃ы(х) мч̃нкъ еутропиа клиѡника и васили/ска Eutropie și Cleonic răstigniți, Vasilisc în închisoare

Peretele de sud, sub arcul de deasupra ferestrei de la sud-est, partea estică

4.(233) Preacuviosul părintele nostru Gherasim ᾤ·πρω(Δ) внаго ѡц̃а наше/го герасима· scoțând spinul din laba leului¹¹³

Glaful ferestrei de la sud-est, latura estică

5. Sf. Mc. Conon в̃·с̃т̃го мч̃нка конона decapitarea unui mucenic tânăr (Conon Grădinarul)¹¹⁴

Glaful ferestrei de la sud-est, latura vestică

6. Sfinții 42 de mucenici cei din Amoreea в̃·с̃т̃ы(х) ·м̃в· мч̃н(к) и(ж) въ аморїи două grupuri de mucenici decapitați

Peretele de sud, sub arcul de deasupra ferestrei de la sud-est, partea vestică

7.(236) Sfinții Mc. Vasilie (Vasilevs), Efrem și cei împreună cu ei в̃·с̃т̃ы(х) м(ч)н(к) васїлї ѳр/ ма и(ж) съ ни(м) doi mucenici târați, alți doi decapitați și un al cincilea aruncat de după un deal, cu mâinile legate la spate (Eterie aruncat în apă ?)¹¹⁵

Peretele de sud, sub arcul de deasupra ferestrei de la sud-est, latura vestică

8. Sf. Teofilact в̃·с̃т̃го ѳε/ѡфила(к)та în picioare

9. Sfinții 40 de mucenici ѳ·с̃т̃ы(х) ·м̃·м(ч)н(к)и în lacul înghețat și episodul băii

Peretele de sud, registrul IV, în continuare

10.(239) Sf. Mc. Condrat și cei împreună cu el в̃·с̃т̃го мч̃нка ко(н)драта и(ж) съ ни(м) decapitarea a trei mucenici

11.(240) Sf. Sofronie arhiepiscopul Ierusalimului αї·с̃т̃го софронї(ε)/ архїеп(с)кпа еро(с)ли(м)/скаго în picioare

12.(241) Preacuviosul Teofan Mărturisitorul в̃·πρω(Δо) внаго ѳε/ѡфана исповѣ(Δ)ни/ка în picioare; pe sul: „Cine iubește grija” ац̃ѣ кто/ любви(т)/ скръ/вь по/слѣ

13.(242) Preacuviosul părintele nostru Nichifor episcop al Constantinopolului гї·с̃т̃го ѡц̃а наше/го/ никифора еп(с)кпа ко(с)/ тат(н)тина града în picioare

¹¹² Ca la Roman.

¹¹³ Ca la Roman și Snagov; la Dobrovăț, Moldovița și Voroneț a fost pictat în 20 martie.

¹¹⁴ Ca la Bucovăț; în alte *Menologuri* este reprezentat așa cum a murit, bătându-i-se piroane în tălpi.

¹¹⁵ Sf. Sfințit Mc. Efrem, episcopul Tomisului; Vasilevs, Evghenie, Agatador, Capiton, Elpidie și Eterie, episcopi în Herson.

25.(254) „Bunavestirea Născătoarei de Dumnezeu” $\tilde{\kappa}\tilde{\epsilon}\cdot\tilde{\kappa}\tilde{\lambda}\tilde{\sigma}\tilde{\nu}\tilde{\kappa}\tilde{\epsilon}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\alpha}\cdot\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\tilde{\eta}$ cu Maria în picioare

26.(255) „Soborul arhistrategului Gavriil” $\tilde{\kappa}\tilde{\varsigma}\cdot\tilde{\varsigma}\tilde{\kappa}\tilde{\nu}\tilde{\omega}(\rho)\ \tilde{\alpha}\tilde{\rho}\tilde{\chi}\tilde{\iota}\tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\rho}(\alpha)/\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\gamma}\tilde{\alpha}\ \tilde{\gamma}\tilde{\alpha}\tilde{\nu}\tilde{\rho}\tilde{\iota}\tilde{\iota}\tilde{\alpha}\cdot$ numai arh. Gavriil în picioare

27.(256) Sf. Mc. Matroana $\tilde{\kappa}\tilde{\varsigma}\cdot\tilde{\varsigma}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\lambda}\cdot\tilde{\mu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\tilde{\eta}/\ \tilde{\mu}\tilde{\alpha}\tilde{\tau}\tilde{\rho}\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\iota}$ în picioare

28.(257) „Preacuviosul Ștefan făcătorul de minuni și cei împreună cu el” $\tilde{\kappa}\tilde{\iota}\cdot\tilde{\rho}\tilde{\rho}\tilde{\iota}(\alpha)\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\eta}\tilde{\alpha}\tilde{\gamma}\tilde{o}\ \tilde{\sigma}\tilde{\tau}\tilde{\epsilon}\tilde{\varphi}\tilde{\alpha}\tilde{\nu}\tilde{\alpha}\ \tilde{\chi}\tilde{\iota}\tilde{o}(\alpha)\tilde{o}\ \tilde{\tau}\tilde{\nu}\tilde{o}(\rho)\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\tilde{\alpha}/\ \tilde{\iota}(\tilde{\zeta})\ \tilde{\varsigma}\tilde{\kappa}\ \tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\mu}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}$ imaginea corespunde însă martiriului cuviosului Marcu, episcopul Aretusiei (întins într-o copăie și mâncat de porci) și diaconului Chiril decapitat¹²⁰

29.(258) Preacuviosul Marcu episcopul și Chiril diaconul $\tilde{\kappa}\tilde{\omega}\cdot\tilde{\rho}\tilde{\rho}\tilde{\iota}(\alpha)\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\eta}\tilde{\alpha}\tilde{\gamma}\tilde{o}\ \tilde{\mu}\tilde{\alpha}\tilde{\rho}\tilde{\kappa}\tilde{\alpha}\ \tilde{\epsilon}\tilde{\rho}(\tilde{\varsigma})\tilde{\kappa}\tilde{\rho}\tilde{\alpha}\ \tilde{\iota}\ \tilde{\kappa}\tilde{\iota}\tilde{\rho}\tilde{\iota}\tilde{\lambda}\tilde{\alpha}\ \tilde{\delta}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\alpha}\cdot$ în imagine, probabil, Iona și Varahisie primul strivit într-o presă, al doilea decapitat¹²¹

30.(259) Preacuviosul Ioan Scărarul $\tilde{\lambda}\cdot\tilde{\rho}\tilde{\rho}\tilde{\iota}(\alpha)\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\eta}\tilde{\alpha}\tilde{\gamma}\tilde{o}/\ \tilde{\iota}\tilde{\omega}\tilde{\alpha}\tilde{\nu}\tilde{\eta}\tilde{\alpha}\ \tilde{\lambda}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}\tilde{\varsigma}/\tilde{\tau}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}\tilde{\alpha}$ în picioare; pe sul: „Dacă mintea și trupul nu se adapă în/cu” (superstiții?) $\tilde{\alpha}\tilde{\psi}\tilde{\epsilon}\ \tilde{\gamma}\tilde{\alpha}\tilde{\mu}\tilde{\kappa}\ \tilde{\varsigma}\tilde{\kappa}\ \tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}/\tilde{\lambda}\tilde{o}\ \tilde{\nu}\tilde{\epsilon}\tilde{\rho}\tilde{\iota}\tilde{\iota}(\tilde{\tau})\ \tilde{\nu}\tilde{\kappa}\tilde{\kappa}\ \tilde{\varsigma}\tilde{\gamma}(\tilde{\epsilon})$

31.(260) Preacuviosul părinte Ipatie $\tilde{\lambda}\tilde{\alpha}\cdot\tilde{\rho}\tilde{\rho}\tilde{\iota}(\alpha)\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\eta}\tilde{\alpha}\tilde{\gamma}\tilde{o}\ \tilde{\omega}\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\tilde{\alpha}\ \tilde{\iota}\tilde{\nu}\tilde{\alpha}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\alpha}$ vorbind cu un leu și decapitarea unui mucenic (?)¹²²

Luna Aprilie (261) $\tilde{\mu}(\tilde{\varsigma})\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\tilde{\alpha}\ \tilde{\alpha}\tilde{\rho}\tilde{\rho}\tilde{\iota}\tilde{\lambda}$ Semnul începutului de lună, luna cu profil uman, și cel zodiacal – Berbecul $\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\epsilon}\tilde{\nu}\tilde{\eta}$

1.(262) Cuv. Maria Egipteanca $\tilde{\alpha}\cdot\tilde{\rho}\tilde{\rho}\tilde{\iota}(\alpha)\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\eta}\tilde{\alpha}\tilde{\gamma}\tilde{o}\ \tilde{\mu}\tilde{\alpha}\tilde{\rho}\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\ \tilde{\epsilon}\tilde{\gamma}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}\tilde{\nu}\tilde{\iota}/\tilde{\nu}\tilde{\iota}$ împărtășită de părintele Zosima

2.(263) Cuv. Părintele nostru Tit $\tilde{\nu}\cdot\tilde{\rho}\tilde{\rho}\tilde{\iota}(\alpha)\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\eta}\tilde{\alpha}\tilde{\gamma}\tilde{o}/\ \tilde{\omega}\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\tilde{\alpha}\ \tilde{\nu}\tilde{\alpha}\tilde{\varsigma}\tilde{\epsilon}\tilde{\rho}\tilde{\gamma}\tilde{o}/\ \tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\tau}\tilde{\alpha}$ în picioare; pe sul: „Dacă pântecele tău îl hrănești cu osârdie” $\tilde{\alpha}\tilde{\psi}\tilde{\epsilon}\ \tilde{\chi}\tilde{\rho}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}/\tilde{\nu}\tilde{o}\ \tilde{\varsigma}\tilde{\kappa}\tilde{\omega}\tilde{\iota}/\ \tilde{\rho}\tilde{\iota}\tilde{\tau}\tilde{\alpha}\tilde{\epsilon}/\tilde{\varsigma}\tilde{\iota}\tilde{\iota}\ \tilde{\omega}\tilde{\varsigma}(\tilde{\kappa})\tilde{\rho}/\tilde{\delta}\tilde{\iota}\tilde{\nu}\tilde{o}\cdot$

3.(264) Cuv. Părintele nostru Nichita $\tilde{\iota}\cdot\tilde{\rho}\tilde{\rho}\tilde{\iota}(\alpha)\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\eta}\tilde{\alpha}\tilde{\gamma}\tilde{o}/\ \tilde{\omega}\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\tilde{\alpha}\ \tilde{\nu}\tilde{\alpha}\tilde{\varsigma}\tilde{\epsilon}\tilde{\rho}\tilde{\gamma}\tilde{o}\ \tilde{\nu}\tilde{\iota}/\tilde{\kappa}\tilde{\iota}\tilde{\tau}\tilde{\iota}$, în picioare; pe sul: „Zis-a Domnul Cine vrea să-și amintească să se întoarcă” $\tilde{\rho}\tilde{\epsilon}(\tilde{\chi})\tilde{\epsilon}\ \tilde{\iota}\tilde{\kappa}\ \tilde{\iota}(\tilde{\zeta})/\ \tilde{\chi}\tilde{o}\tilde{\psi}\tilde{\epsilon}(\tilde{\tau})/\ \tilde{\rho}\tilde{o}\tilde{\mu}\tilde{\iota}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}/\tilde{\iota}\tilde{\nu}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\ \tilde{\delta}\tilde{\alpha}\ \tilde{\omega}(\tilde{\tau})/\tilde{\nu}\tilde{\rho}\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\tilde{\eta}(\tilde{\tau})$

4.(265) Cuv. Părintele nostru Gheorghe¹²³ $\tilde{\alpha}\cdot\tilde{\rho}\tilde{\rho}\tilde{\iota}(\alpha)\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\eta}\tilde{\alpha}\tilde{\gamma}\tilde{o}\ \tilde{\omega}\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\tilde{\alpha}\ \tilde{\nu}\tilde{\alpha}\tilde{\varsigma}\tilde{\epsilon}\tilde{\rho}\tilde{\gamma}\tilde{o}/\ \tilde{\gamma}\tilde{\epsilon}\tilde{\omega}(\tilde{\rho})\tilde{\gamma}\tilde{\iota}\tilde{\alpha}$ sfânt căzut pe pământ sfâșiat de un leu și mucenicii Agatapod și Teodul aruncați în mare¹²⁴

Peretele de nord, registrul al IV-lea

5.(266) Sf. Mc. Teodul și cei împreună cu el $\tilde{\epsilon}\cdot\tilde{\varsigma}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\lambda}(\tilde{\chi})\ \tilde{\mu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}\tilde{\kappa}\ \tilde{\phi}\tilde{\epsilon}\tilde{\omega}\tilde{\delta}\tilde{\gamma}\tilde{\alpha}\tilde{\alpha}\ \tilde{\iota}(\tilde{\zeta})\ \tilde{\varsigma}\tilde{\kappa}/\ \tilde{\nu}\tilde{\iota}(\tilde{\mu})$ în imagine decapitarea a cinci mucenici, probabil Claudian și cei ce au murit împreună cu el

6.(267) Sf. Părintele nostru Eutihie și cei împreună cu el $\tilde{\varsigma}\cdot\tilde{\varsigma}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\lambda}\tilde{o}\ \tilde{\omega}\tilde{\iota}\tilde{\zeta}\tilde{\alpha}\ \tilde{\nu}\tilde{\alpha}\tilde{\varsigma}\tilde{\epsilon}(\tilde{\gamma})\ \tilde{\epsilon}\tilde{\nu}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\tilde{\iota}\tilde{\alpha}\ \tilde{\iota}(\tilde{\zeta})\ \tilde{\varsigma}\tilde{\kappa}\ \tilde{\nu}\tilde{\iota}(\tilde{\mu})\cdot$ Eutihie în picioare și cei 120 de mucenici din Persia în cuptor¹²⁵

Peretele de nord, sub arcul ferestrei de la nord-vest, latura vestică

7. Sf. Mc. Lonie¹²⁶ $\tilde{\varsigma}\cdot\tilde{\varsigma}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\lambda}(\tilde{\chi})\ \tilde{\mu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\tilde{\iota}(\tilde{\kappa})\ \tilde{\lambda}\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\alpha}$ Caliopie m.(?) răstignit cu capul în jos; o femeie căzută lângă cruce o îmbrățișează

¹²⁰ Ca la Roman, unde ilustrează ziua de 28 martie.

¹²¹ Imaginea corespunde ilustrării zilei de 29 martie de la Roman, unde inscripția îi numește pe mucenicii Iona și Varahisie.

¹²² Reprezenat fără corespondent.

¹²³ Din Maleon, reprezentare fără corespondent; mai apar numai la Sf. Gheorghe Suceava și Bucovăț în picioare la Roman de la 1 la 11 aprilie, pictură nouă.

¹²⁴ Agatapod era bătrân diacon iar Teodul tânăr citeț; în reprezentarea de la Sucevița amândoi sunt bătrâni cu bărbii lungi albe(?).

¹²⁵ Mai apar la Tismana.

¹²⁶ O transcriere greșită a numelui (?). Sf. Caliopie, prăznuit în această zi, a fost răstignit cu capul în jos iar mama sa, Teoclia, a fost de față la coborârea lui de pe cruce și l-a îmbrățișat (*Viețile Sfinților pe Aprilie*, pp. 90-94).

Peretele de nord, sub arcul ferestrei de la nord-vest, partea vestică

8.(269) Sf. Ap. Irodion, Agav, Ruf și cei împreună cu el ἱ·στυ(χ) ап(с)лъ иродїона агава рѣфа и и(ж) съ ни/ми în picioare

Glaful ferestrei de la nord-vest, latura vestică

9. Sf. Mc. Evpsihie și cei împreună cu el ѿ·сѣго мѣн(к)а еψιχїа и(ж) съ ны(м) grup de șapte mucenici decapitați (Sf. Vadim împreună cu cei șapte ucenici ai săi ?) și alți trei mucenici în foc (?)¹²⁷

Glaful ferestrei de la nord-vest, latura estică

10. Sf. Sfințit Mc. Antipa și cei împreună cu el ї·сѣго сѣѣно мѣнка а(н)тїпа и(ж) съ ни(м) · în imagine două grupuri de mucenici decapitați, probabil Terentie și cei ce au murit împreună cu el, prăznuiți în această zi

Peretele de nord, sub arcul ferestrei de la nord-vest, partea estică

11.(272) Sf. Sfințit Mc. Artemon аї сѣѣно мѣ(н)ка артїмона în imagine mc. Antipa în bou de aramă încinsă¹²⁸

Peretele de nord, sub arcul ferestrei de la nord-vest, latura estică

12. „Aducerea cinstului brâu al preacinstitei Maicii Domnului” вї·прѣнесенїе ч(с)тнаго поаса/ пр(с)тѣки кїѣ în fața unei biserici, un episcop duce în mâini o raclă mică, urmat de alți episcopi cu Evangheliile în mâini¹²⁹

Peretele de nord, registrul al IV-lea, în continuare

13.(274) Sf. Părintele nostru Martin papă al Romei ї·сѣго ѿца наше(г) мартина папы ры(м)ска(г) · în picioare, alături de trei mucenici decapitați: Maxim, Chintilian și Dada (?)¹³⁰

14.(275) Sf. Ap. Aristarh și cei împreună cu el аї·сѣго ап(с)ла арїстарха·и(ж) съ ни(м) decapitați

Peretele de nord, sub arcul ferestrei de la nord-est, latura vestică

15. Sf. Mc. Prispent¹³¹ și cei împreună cu el ѿ·сѣго(х) мѣн(к)а прїспє(н)та и(ж) съ ни(м) Crescent în cuptor și înjunghierea unei mucenițe, Vasilisa sau Anastasia (?)¹³²

Peretele de nord, sub arcul ferestrei de la nord-est, partea vestică

16.(277) Cuv. Simeon și cei împreună cu el ѕї·прп(а)ѿвн(а)го сїмєѿна и(ж) съ нимъ (?), în imagine Mucenița Irina săgetată, Sf. Leonid și Papia aruncați în mare cu pietre legate de gât¹³³

¹²⁷ Reprezentare fără corespondent,

¹²⁸ Sf. Artemon este prăznuit în 13 aprilie (Bucovăț – lapidat, Moldovița – bust), numai în Sinaxarele grecești în 12 aprilie; Sf. Mc. Ep. Antipa ars în cuptor în formă de bou de aramă e prăznuit în 11 apr., când este și pictat, deși inscripția îl pomeneste cu o zi înainte.

¹²⁹ Repezentare existentă numai la Roman într-o redactare asemănătoare.

¹³⁰ Ca la Roman.

¹³¹ În loc de Crescent (?)

¹³² La Roman, Crescent în cuptor și decapitarea a doi mucenici și a unei mucenițe.

¹³³ Se mai prăznuiesc și în 10 martie; la Roman mai apar Sf. Agapia și Hionia în cuptor; în celelalte *Menologuri* au fost pictate numai cele trei surori (Agapia, Hionia și Irina).

Glaful ferestrei de la nord-est, latura vestică

17. Sf. Mc. Simeon și cei împreună cu el 1050 зѣ·стѣ(х) мѣн(к) сѣмѣн(н) и(ж) съ ни(м)/ ти съци н̄ două grupuri mari de mucenici decapitați

Glaful ferestrei de la nord-est, latura estică

18. Sf. Mc. Sava Gotul нѣ·стѣо мѣнка савж го(т) ѡбни/на aruncat în apă cu un copac legat de gât

Peretele de nord, sub arcul ferestrei de la nord-est, partea estică

19.(280) Sf. Mc. Ioan Bătrânul¹³⁴ și cei împreună cu el ѡѣ·стѣо мѣнка иѡна ве(т)хїа и(ж) съ ни(м) în imagine: Mc. Teodor răstignit, alți cinci mucenici decapitați¹³⁵

Peretele de nord, sub arcul ferestrei de la nord-est, latura estică

20. Sf. Teodor Trihina și cei împreună cu el кѣ·стѣо ѡѡдѡра трїхїны и(ж) съ нимъ Teodor Trihina în picioare, Hristofor și Teona în foc și patru mucenici decapitați (Victor, Zotic, Zinon, Achindin)(?)¹³⁶

Registrul al IV-lea, în continuare

21.(282) Sf. Mc. Teodor și cei împreună cu el кѡ·стѣо м(ч)нка ѡѡ(до)ра и(ж) съ ни(м) în imagine: decapitarea a trei mucenici, ep. Ianuarie și alți doi care au fost martirizați împreună cu el; împărăteasa Alexandra în închisoare¹³⁷

22.(283) Cuv. Teodor Sicheotul și Sf. Ap. Simon кѡ·прп(д)ѡнаго ѡѡ(д)ра сикиѡта и стѣо ап(с)ла симъ/ она pe sulul cuviosului: „Starețul a spus nu te teme de moarte, ci” старецъ/ реч мртвѣ/ неби/ се нж жи/вжѣган

Peretele de est, registrul al IV-lea

23.(284) „Sf. Mc. și Purtător de biruință al lui Hristos, Gheorghe” кѣ·стѣо мѣнка и повѣдоносца хѡа/ геѡ(р)гїа· tras pe roată

24.(285) Sf. Mc. Sava Stratilat кѡ·стѣо мѣнка савы стра/тилата aruncat în râu

25.(286) Sf. Ap. și Ev. Marcu кѣ·стѣо ап(с)ла и еѡ(г)листа ма(р)ка târât

26.(287) Sf. Mc. Vasile кѡ·стѣо мѣнка василїа· decapitat

27.(288) Sf. Mc. Simeon ruda Domnului кѡ·стѣо мѣнка симѣн(а)/ сърѡдника гнѣк răstignit

28.(289) Sf. Ap. Iason și Sosipatru și Sf. Mc. Maxim кѣ·стѣ(х) ап(с)лъ иасона и сосипатра/ и стѣо мѣнка маѣїма în picioare

29.(290) Cuv. Memnon făcătorul de minuni кѡ·прп(д)ѡнаго/ мемнона/ чю(д)тв(ѡр)ца în picioare

30.(291) „Sf. Ap. Iacob fratele Sf. Ioan Cuvântătorul de Dumnezeu” ѡ·стѣо ап(с)ла иакѡва брат(а)/ иѡна вѣѡсѡка decapitarea

¹³⁴ Supranume incomplet – ar fi trebuit să fie Ioan de la Lavra Veche (Paleolavritul), calendarul ortodox rus Ветхопещерника, în cel bulgar Вехтопещерник; în cel sârb nu apare.

¹³⁵ Prăznuiți în Sinaxarele grecești la 19 aprilie ; în *Viețile Sfinților* pomeniți la 21 aprilie (*Viețile Sfinților pe Aprilie*, pp. 238-241).

¹³⁶ Reprezentare similară numai la Roman.

¹³⁷ Ca la Roman.

Luna Mai (292) м(с)ць май Semnul începutului de lună, semiluna cu profil uman, și cel zodiacal – Taurul ЮНЕЦЬ

Peretele de sud, registrul al V-lea

1.(293) Sf. Proroc Ieremia ѿ·сѣго пр(о)р(о)ка иеремыж căzut la picioarele unui executor care ține sabia ridicată¹³⁸

2.(294) Sf. Atanasie Alexandrinul ѿ·сѣи аѳана/сїа алеѡд(н)дръ/скаго în picioare

3.(295) Sf. Mc. Timotei și cei împreună cu el ѿ·сѣи(х) мѣнѣхъ фимотеа и(ж) сѣ нимъ Timotei și Mavra răstigniți și decapitarea a doi mucenici (?)

Peretele de sud, sub arcul ferestrei de la sud-est, latura estică

4. Sf. Mc. Pelagia ѿ·сѣи мѣнѣж/ пелагїж în picioare¹³⁹

5. Sf. Mc. Irina ѿ·сѣи мѣнѣж/ ирины în picioare

6. Sf. și dreptul Iov ѿ·сѣго и прав(д)ен(а)го/ юва în picioare

Peretele de sud, sub arcul ferestrei de la sud-est, partea estică și glaful ferestrei, latura estică

7.(299) „În amintirea ridicării la cer a semnelui sfintei cruci în sfânta cetate” ѿ·вѣ споминанїе и(ж) на нечесна вѣѡшаго(с) знаменїа чн(с)та/го кр(с)та вѣ сѣмь градѣ arătarea semnelui Sf. Cruci la Ierusalim; o cruce mare, în afara cetății, pe Golgota este adorată de două grupuri de personaje, în fruntea celui din dreapta crucii un patriarh, Chiril al Ierusalimului, o arată mulțimii, în fruntea celui din stânga un alt patriarh, Macarie (?), urmat de împărații Constantin și Elena (cei care amintesc descoperirea și prima ei înălțare), femei și soldați care o adoră.; sunt reprezentate două episoade care nu sunt contemporane dar care sunt unite prin arătarea Sf. Cruci. Tot în afara zidurilor cetății, decapitarea Sf. Acachie, pictat lângă crucea lui Hristos accentuează ideea jertfei mucenicești ca o recapitulare a jertfei hristice¹⁴⁰.

Glaful ferestrei de la sud-est, latura vestică

8. Sf. Ap. și Evanghelist Ioan Cuvântătorul de Dumnezeu și Cuv. Arsenie ѿ·сѣго ап(с)ла і в(г)листа иоанна вѣсло/ва/ и прп(д)ѡбнаго арсенїа великаго în picioare; pe cartea sfântului Ioan: „La început era Cuvântul”, (*Ioan I, I*); вѣ н/ача/ла/вѣ/с/л/ово; pe sulul sf. Arsenie: „Fraților, veniți la rădăcina” братїе/ прїидѣ/те вѣ с/корѣна

Peretele de sud, sub arcul ferestrei de la sud-est, partea vestică

9.(301) Sf. Proroc Isaia ѿ·сѣго пр(о)р(о)ка исане· tăiat cu fierăstrăul

Peretele de sud, sub arcul ferestrei de la sud-est, latura vestică

10. Sf. Ap. Simon Zilotul ѿ· сѣго ап(с)ла симона зилота răstignit alături de decapitarea mucenicilor Alfeu și Filadelf sau Chiril¹⁴¹

¹³⁸ În toate celelalte *Menologuri* – lapidat.

¹³⁹ În toate celelalte *Menologuri* din Țara Românească și Moldova – martiriul sfinților Olvian episcop și al ucenicilor lui; la Sucevița Sf. Pelaghia din Tars, cetatea Ciliciei (*Viețile Sfinților pe Aprilie*, pp. 102-111).

¹⁴⁰ În toate celelalte *Menologuri*, cu excepția Romanului, a fost ilustrată numai decapitarea Sf. Acachie.

¹⁴¹ Ca la Roman.

Regiaturul al V-lea, în continuare

11.(303) Sf. Mc. Mochie și cei împreună cu el $\alpha\tilde{\iota}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\circ\ \mu\tilde{\iota}\tilde{\chi}\tilde{\eta}\kappa\alpha\ \mu\circ\kappa\tilde{\iota}\alpha\ \iota\ \text{и(ж)}\ \sigma\tilde{\chi}\ \nu\iota\mu\tilde{\iota}\kappa$ reprezentat de două ori: sfâșiat de leu și bătut¹⁴²

12.(304) Sf. Epifanie și Gherman arhiepiscopul Constantinopolului $\beta\tilde{\iota}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\ \epsilon\pi\iota\phi\alpha\tilde{\nu}\tilde{\iota}\epsilon\cdot\iota\ \Gamma\epsilon(\rho)\ \mu\alpha\tilde{\nu}\alpha\ \alpha\rho\chi\iota\epsilon\pi(\sigma)\ \kappa\pi\alpha\ \kappa\circ\sigma\tau\alpha(\iota)\ \tau\iota\iota\iota(\alpha)\ /\ \Gamma\rho\alpha\delta\alpha$ în picioare

Peretele de sud, sub arcul ferestrei de la sud-vest, latura estică

13. Sf. Mc. Glicheria $\tilde{\Gamma}\tilde{\iota}\ \sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\cdot\kappa\ \mu(\chi)\tilde{\iota}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\cdot\kappa\ \Gamma\lambda\iota\kappa\epsilon\rho\tilde{\iota}\alpha$. pictată de două ori: în închisoare cu îngerul care o împărtășește (îi dă pâinea euharistică, pe masă se află și potirul); în afara închisorii, întinsă pe pământ cu leul, străpunsă cu sulița în pânțece¹⁴³

Peretele de sud, sub arcul ferestrei de la sud-vest, latura estică și partea estică

14.(306) Sf. Mc. Isidor și cei împreună cu el $\delta\tilde{\iota}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\circ\ \mu(\chi)\tilde{\iota}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\cdot\kappa\ \iota\sigma\iota\delta\circ\rho\alpha\ \iota\ \text{и(ж)}\ \sigma\tilde{\chi}\ \nu\iota\mu\tilde{\iota}\kappa$ un mucenic tânăr lovit cu pietre și un altul bătrân decapitat (?)¹⁴⁴

Glaful ferestrei de la sud-vest, latura estică

15. Cuv. Părintele nostru Pahomie cel Mare $\epsilon\tilde{\iota}\cdot\pi\rho\pi(\delta)\ \omega\beta\eta\alpha\gamma\circ\ \omega\tilde{\iota}\tilde{\iota}\alpha\ \eta\alpha\sigma\eta\epsilon\gamma\circ\ \mu\alpha\chi\circ\ /\ \mu\tilde{\iota}\alpha\ \beta\epsilon\lambda\iota\kappa\alpha\gamma\circ$ și îngerul; pe sulul îngerului: „Îngerul Domnului zise către Pahomie [...]” $\alpha\Gamma\tilde{\Gamma}\tilde{\iota}\lambda\ \Gamma\pi(\delta)\ \S\ \rho\epsilon\chi\epsilon\ /\ \kappa\tilde{\epsilon}\ \mu\alpha\chi\omicron\mu\tilde{\iota}\epsilon\ \sigma\iota\ /\ \epsilon\ [\dots]$ ¹⁴⁵

Glaful ferestrei de la sud-vest, latura vestică

16. Cuv. Părinte Teodor și cei împreună cu el $\sigma\tilde{\iota}\cdot\pi\rho\pi(\delta)\ \omega\beta\eta\alpha\gamma\circ\ \omega\tilde{\iota}\tilde{\iota}\alpha\ \phi\epsilon\omega\delta\circ\rho\alpha\ \iota\ \text{и(ж)}\ \sigma\tilde{\chi}\ \nu\iota\iota(\mu)$ inscripția îl numește pe Cuv. Teodor, ucenicul Cuv. Pahomie, în imagine - decapitarea a trei grupuri de mucenici, Alexandru arhiepiscopul Ierusalimului și cei care au murit împreună cu el

Peretele de sud, sub arcul ferestrei de la sud-vest, partea vestică și latura vestică

17.(309) Sf. Ap. Andronic și cei împreună cu el $\tilde{\alpha}\tilde{\iota}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\circ\ \alpha\pi(\sigma)\ \lambda\alpha\ \alpha\eta\delta\rho\omicron\iota\iota\kappa\alpha\ \iota\ \text{и(ж)}\ \sigma\tilde{\chi}\ \nu\iota\mu\tilde{\iota}\kappa$ apostolii Andronic și Iunia în picioare

Peretele de sud, sub arcul ferestrei de la sud-vest, latura vestică

18. Sf. Mc. Teodot și cei împreună cu el $\eta\tilde{\iota}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\circ\ \mu\tilde{\iota}\tilde{\chi}\tilde{\eta}\kappa\alpha\ \phi\epsilon\omega\delta\omega\tau\alpha\cdot\ \iota\ \text{и(ж)}\ \sigma\tilde{\chi}\ \nu\iota\iota(\mu)$ Teodot decapitat și Efrasia aruncată în mare¹⁴⁶

Peretele de sud, registrul al V-lea, în continuare

19.(311) Sf. Patrichie episcopul $\phi\tilde{\iota}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\circ\ \mu\alpha\tau\rho\iota\cdot\kappa\tilde{\iota}\alpha\ \epsilon\pi(\sigma)\ \kappa\pi\alpha$ în picioare

20.(312) Sf. mc. Talaleu $\tilde{\kappa}\tilde{\iota}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\circ\ \mu\tilde{\iota}\tilde{\chi}\tilde{\eta}\kappa\alpha\ \phi\alpha\lambda\epsilon\lambda\epsilon\alpha\cdot$ împreună cu unul dintre cei care au crezut prin el, decapitați

21.(313) Sf. Constantin și Elena $\kappa\tilde{\alpha}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\ \kappa\circ\sigma\tau\alpha\tilde{\nu}\tau\iota\iota(\iota)\ \iota\ \epsilon\lambda\epsilon\tilde{\nu}\nu\iota$ în picioare, de o parte și de alta a crucii

¹⁴² Ca la Roman.

¹⁴³ Ca la Roman.

¹⁴⁴ Ca la Roman.

¹⁴⁵ Ultima parte a inscripției este greu descifrabilă.

¹⁴⁶ Decapitarea Sf. Teodot numai la Sucevița; la Roman pictură distrusă pentru zilele 17-27 mai.

Peretele de vest, registrul al IV-lea

22.(314) Sf Mc. Vasilisc și cei împreună cu el *кѣ·сѣго мѣнка василиска и(ж) сѣ нимь*· un episcop mucenic cu mâinile în foc, mucenicului Marcel turnându-i-se plumb topit pe gât¹⁴⁷

23.(315) Cuv. Mihail¹⁴⁸ *кѣ·прп(д)внго миѣила* în picioare

24.(316) Cuv. Părinte Simeon Făcătorul de minuni¹⁴⁹ *кѣ·прп(д)внго ѡца симеоуна/ и чю(д)творца* în stâlp

25.(317) „A treia aflare a cinstului cap al Înaintemergătorului la” *кѣ·трет(ї)е ѡбрѣтенїе чьстныж/ главы пр(д)тче вы* un episcop și un grup de episcopi de o parte și de alta a unei cupe în care se află capul sfântului Ioan

26.(318) Sf. Ap. Carp *кѣ·сѣго ап(с)ла ка(р)па* în picioare

27.(319) Sf. Mc. Terapont *кѣ·сѣго мѣнка ѳерапонта*· întins pe jos cu mâinile și picioarele legate, bătut

28.(320) Cuv. Părintele nostru Nichita *кѣ·прп(д)внго ѡца наше(г)/ никїты*· în imagine, episcopul Eladie în foc

29.(321) Sf. Mc. Teodosia *кѣ·сѣж мѣнцж/ ѳеѡ(д)сїж* în picioare

30.(322) Cuv. Părintele nostru Isachie *кѣ·прп(д)внго ѡца/ нашего исакїа* în picioare

31.(323) Sf. Ap. Ermia și cei împreună cu el *кѣ·сѣго ап(с)ла е(р)мїа и(ж) сѣ ни(м)* inscripția pomenește un apostol (Erma) cu numele Ermia similar cu cel al mucenicului din Comani prăznuit în aceeași zi și care apare în imagine zdrobindu-i-se dinții. Alături de el mai mulți mucenici în cuptor¹⁵⁰ (?)

Luna Iunie (324) *м(с)цк игнїе* Semnul începutului de lună, luna cu profil uman înscrisă în cerc, și cel zodiacal – Gemenii *вли(з)нецк*

1.(325) Sf. Mc. Iustin și cei împreună cu el *кѣ·сѣго мѣнка истина и(ж) сѣ ни(м)* decapitat alături de alți trei mucenici

Peretele de nord, registrul al V-lea

2.(326) Sf. Părintele nostru Nichifor patriarh *кѣ·сѣго ѡца нашего/ никфора патріарх(а)* în picioare

3.(327) Sf. Mc. Luchilian și cei împreună cu el *кѣ·сѣго мѣнка лужилїана и(ж) сѣ нимь* Luchilian răstignit, cei patru tineri Claudie, Ipatie, Pavel și Dionisie (în imagine trei) și mucenița Paula decapitați

4.(328) Sf. Părintele nostru Mitrofan *кѣ·сѣго ѡца на/шег митрофан(а)* în picioare

Peretele de nord, sub arc, latura vestică

5. Sf. Mc Dorotei *кѣ·сѣго мѣнка доротеа*· în picioare

¹⁴⁷ Fără correspondent. Vasilisc este pomenit și în 3 martie cu Eutropie și Cleonic și nu a fost episcop ; în această zi mai este prăznuit Mc. Ep. Donat (?). Mc. Marcel nu mai apare în alte *Menologuri*.

¹⁴⁸ Mărturisitorul.

¹⁴⁹ Cel din Muntele Minunat.

¹⁵⁰ Mc. Ermia este reprezentat în alte *Menologuri* decapitat sau spânzurat cu capul în jos. Reprezenatrea de la Sucevița își găsește corespondent numai la Roman.

6. Cuv. Părintele nostru Ilarion cel Nou ⲥⲱⲡⲣⲏ(ⲁ)ⲱⲛⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲥⲁ ⲛⲁ/ⲱⲛⲁ(ⲓ) ⲛⲁⲣⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ în picioare

Peretele de nord, sub arc, partea vestică

7.(331) Sf. Mc. Teodot și cei împreună cu el ⲥⲱⲡⲣⲏⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ decapitat alături de un alt mucenic¹⁵¹

Glaful ferestrei de la nord-vest, latura vestică

8. Sf. Mc. Teodor Stratilat ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ în picioare

Glaful ferestrei de la nord-vest, latura estică

9. Sf. Părintele nostru Chiril și cei împreună cu el ⲥⲱⲡⲣⲏⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ Chiril în picioare în spatele dealurilor; decapitarea muceniței Tecla¹⁵² de către preotul Pavel ispitit de diavolul care îi pune o pălărie pe cap; decapitarea episcopului Alexandru al Prusiei și a altor doi mucenici

Peretele de nord, sub arc, partea estică și latura estică

10.(334) Sf. Mc. Timotei al Prusiei și cei împreună cu el ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ decapitat și mucenicii Alexandru și Antonina în foc

Peretele de nord, sub arc, latura estică și perete nord registrul al V-lea în continuare

11.(335) Sf. Ap. Bartolomeu și Varnava ⲁⲓⲥⲱⲡⲣⲏⲱⲛⲁ ⲁⲓⲥⲱⲡⲣⲏⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ Vartolomeu răstignit și Varnava lapidat

Peretele de nord, registrul al V-lea, în continuare

12.(336) Cuv. Onufrie și Petru Atonitul ⲱⲛⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ două grote izolate cu cei doi preacuvioși¹⁵³

13.(337) Sf. Mc. Achilina și cei împreună cu ea ⲓⲥⲱⲡⲣⲏⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ decapitată împreună cu mai mulți mucenici

Peretele de nord, sub arc, latura vestică

14. Sf. Proroc Elisei ⲁⲓⲥⲱⲡⲣⲏⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ în picioare; pe sul: „Zis-a Elisei către Ilie: să fie Duhul care este în [tine]” (IV Regi 2, 9) ⲓⲥⲱⲡⲣⲏⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ

15. Sf. Proroc Amos ⲱⲛⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ în picioare; pe sul: „Căutați binele și nu răul, ca să fiți vii și așa va fi” (Amos 5, 14) ⲱⲛⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ

Peretele de nord, sub arc, partea vestică

16.(340) Sf. Tihon Făcătorul de minuni ⲥⲱⲡⲣⲏⲱⲛⲁ ⲛⲱⲁⲓⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ ⲱⲛⲁ(ⲓ)ⲱⲛⲁ în picioare

¹⁵¹ Prăznuit și la 18 mai.

¹⁵² Tecla, Mariamna, Marta, Maria și Enata au fost mucenițe în vremea lui Sapor al II-lea (347) și au fost decapitate de însuși preotul care le avea în grije și care a acceptat să devină călău pentru a nu-și pierde averea, după care a fost spânzurat de către cei care l-au înșelat, luându-i-se și viața și banii (*Mineiul* pe luna iunie). În scena de la Sucevița este reprezentată numai Tecla, alți trei mucenici decapitați, Orest, Diomid și Irodie (?) și episcopul Chiril, bust; corespondent numai la Roman, unde diavolul îi oferă preotului călău nu numai pălăria ci și o pungă cu bani (E. Cincheza-Buculei, *Détails dans la peinture médiévale*, pp. 11-15).

¹⁵³ Corespondent numai la Roman; în toate celelalte *Menologuri* Onufrie apare singur, în picioare sau bust. Sf. Onufrie și alți pustnici din pustia Egiptului au fost descoperiți de Sf. Pafnutie spre a fi făcuți cunoscuți. (*Viețile sfinților pe luna iunie*, Ed. Episcopiei Romanului, 1997, pp. 188-208); Cuv. Petru Atonitul a trăit ca pustnic în Muntele Athos (*Ibidem*, pp. 208-220).

Glaful ferestrei de la nord-est, latura vestică

17. Sf. Mc. Manuil, Savel, Ismail $\text{ѡ} \cdot \text{с} \tilde{\text{т}} \text{ы} (\chi)$ $\text{м} \tilde{\text{ч}} \text{н} \text{к} \text{ь}$ $\text{м} \text{а} \text{н} \tilde{\text{ш}} \text{и} \text{л} \text{а}$ $\text{с} \text{а} \text{в} \text{е} \text{л} \text{а}$ $\text{и} \text{с} \text{м} \text{а} \text{и} \text{л} \text{а}$ decapitați

Glaful ferestrei de la nord-est, latura estică

18. Sf. Mc. Leontie $\text{и} \tilde{\text{л}} \cdot \text{с} \tilde{\text{т}} \text{ѡ} \text{ь}$ $\text{м} \tilde{\text{ч}} \text{н} \text{к} \text{а}$ $\text{л} \text{е} \text{о} \text{н} \text{т} \text{ѡ} \text{и} \text{а}$ legat culcat pe patru țărui în fața a doi executori cu săbiile ridicate

Peretele de nord, sub arc, partea estică

19.(343) Sf. Ap. Iuda fratele Domnului $\text{ѡ} \tilde{\text{л}} \cdot \text{с} \tilde{\text{т}} \text{ѡ} \text{ь}$ $\text{а} \text{п} (\text{с}) \text{л} \text{а}$ $\text{и} \text{г} \text{д} \text{ы}$ $\text{в} \text{р} \text{а} / \text{т} \text{а}$ $\text{г} \tilde{\text{н}} \text{ѣ}$ în picioare

Peretele de nord, sub arc, latura estică

20. Sf. Mc. Metodie și cei împreună cu el $\text{к} \tilde{\text{в}} \cdot \text{с} \tilde{\text{т}} \text{ѡ} \text{ь}$ $\text{м} \tilde{\text{ч}} \text{н} \text{к} \text{а}$ $\text{м} \text{е} \text{ѡ} \text{д} \tilde{\text{и}} \text{а}$ $\text{и} (\text{ж})$ $\text{с} \tilde{\text{ъ}}$ $\text{н} \text{и} (\text{м})$ decapitat alături de alți trei mucenici

Peretele de nord, registrul al V-lea, în continuare

21.(345) Sf. Mc. Iulian din Tars și cei împreună cu el $\text{к} \tilde{\text{а}} \cdot \text{с} \tilde{\text{т}} \text{ѡ} \text{ь}$ $\text{м} \tilde{\text{ч}} \text{н} \text{к} \text{а}$ $\text{и} \text{у} \text{л} \tilde{\text{и}} \text{а} \text{н} \text{ы}$ $\text{ѡ} \text{а} \text{р} \text{с} \tilde{\text{ѡ}} \text{и} \text{н} \text{с} \text{к} \text{а} \text{г} \text{о} /$ $\text{и} (\text{ж})$ $\text{с} \tilde{\text{ъ}}$ $\text{н} \text{и} \text{м} \text{ь}$ aruncat în mare într-un coș și decapitarea a doi mucenici

22.(346) Sf. Mc. Eusebiu și cei împreună cu el $\text{к} \tilde{\text{в}} \cdot \text{с} \tilde{\text{т}} \text{ѡ} \text{ь}$ $\text{м} \tilde{\text{ч}} \text{н} \text{к} \text{а}$ $\text{е} \text{у} \text{с} \text{е} \text{в} \tilde{\text{и}} \text{а}$ $\text{и} (\text{ж})$ $\text{с} \tilde{\text{ъ}}$ $\text{н} \text{и} \text{м} \text{ь}$ decapitarea lui Eusebiu¹⁵⁴ și mucenicii Zinon și Zinas în groapa cu foc¹⁵⁵

Peretele de est, registrul al V-lea

23.(347) Sf. Mc. Agripina și cei împreună cu ea $\text{к} \tilde{\text{г}} \cdot \text{с} \tilde{\text{т}} \text{ы} \text{ж}$ $\text{м} \tilde{\text{ч}} \text{н} \text{ц} \text{ж}$ $\text{а} \text{г} \text{р} \text{и} \text{п} \text{и} / \text{н} \text{ы}$ $\text{и} (\text{ж})$ $\text{с} \tilde{\text{ъ}}$ $\text{н} \text{и} (\text{м})$ (Aristocleu, Dimitrian și Atanasie)

24.(348) „Nașterea Cinstului Proroc Înaintemergător [și] Botezător Ioan” $\text{к} \tilde{\text{д}} \cdot \text{р} \text{о} \text{ж} (\text{д}) \text{е} \text{с} \text{т} \text{в} \text{о}$ $\text{ч} (\text{с}) \text{н} \text{а} \text{г} \text{о}$ $\text{п} \text{р} (\text{о}) \text{р} (\text{о}) \text{к} \text{а}$ $\text{п} \text{р} (\text{д}) \text{ч} \text{ѣ}$ $\text{к} \text{р} (\text{с}) \text{т} \text{е} \text{л} \text{ѣ} /$ $\text{и} \text{о} \text{а} \text{н} \text{н} \text{а}$ compoziție obișnuită

25.(349) Sf. Cuv. Mc. Fevronia $\text{к} \tilde{\text{е}} \cdot \text{с} \tilde{\text{т}} \text{ы} \text{ж}$ $\text{п} \text{р} \text{п} (\text{д}) \text{ѡ} /$ $\text{в} \text{н} \text{о}$ $\text{м} \tilde{\text{ч}} \text{н} \text{ц} \text{ж}$ $\text{ф} \text{е} \text{в} \text{р} \text{о} / \text{н} \tilde{\text{и}} \text{а}$ în picioare

26.(350) Cuv. David¹⁵⁶ $\text{к} \tilde{\text{з}} \cdot \text{п} \text{р} \text{п} (\text{д}) \text{ѡ} \text{б} \text{н} \text{а} \text{г} \text{о} /$ $\text{д} \text{ѣ} \text{д} \text{а}$ în picioare

27.(351) Cuv. Samson primitorul de străini $\text{к} \tilde{\text{з}} \cdot \text{п} \text{р} \text{п} (\text{д}) \text{ѡ} \text{б} \text{н} \text{а} \text{г} \text{о}$ $\text{с} \text{а} \text{м} \text{ь} /$ $\text{ѡ} \text{н} \text{а}$ $\text{с} \text{т} \text{а} (\text{р}) \text{н} \text{о} /$ $\text{п} \text{р} \tilde{\text{ѡ}} \text{ѡ} \text{м} \text{ѣ} \text{ц} \text{а}$ în picioare

Icoana de hram (352) – *Învierea Domnului*¹⁵⁷

28.(353) Întoarcerea moaștelor Sf. Mc. [doctori] fără de arginți Chir și Ioan $\text{к} \tilde{\text{и}} \cdot \text{в} \tilde{\text{ъ}} \text{з} \text{в} \text{р} \text{а} \text{щ} \text{е} \text{н} \tilde{\text{и}} \text{е}$ $\text{м} \text{о} \text{щ} \text{е} \text{м} \text{ь} /$ $\text{с} \tilde{\text{т}} \text{ы} (\chi)$ $\text{в} \text{е} \text{с} \text{р} \text{ѣ} \text{в} \text{р} \tilde{\text{ъ}} \text{н} \text{и} (\text{к})$ $\text{к} \text{у} \text{р} \text{а} /$ $\text{и} \text{о} \text{а} \text{н} \text{н} \text{а}$ aducerea moaștelor într-un coș, în prezența unui episcop

29.(354) Sf. Ap. Petru și Pavel $\text{к} \tilde{\text{ѡ}} \cdot \text{с} \tilde{\text{т}} \text{ы} (\chi)$ $\text{а} \text{п} (\text{с}) \text{л} \text{ѣ}$ $\text{п} \text{е} \text{т} \text{р} \text{а}$ и $\text{п} \text{а} \text{в} \text{л} \text{а}$ Petru răstignit cu capul în jos, Pavel decapitat

¹⁵⁴ Mort lovit în cap.

¹⁵⁵ Cei doi mucenici în foc nu au mai fost reprezentați (la Roman pictura, 19-30 iunie, a fost distrusă prin tăierea peretelui).

¹⁵⁶ Din Tesalonic.

¹⁵⁷ Icoana a fost recuperată ca urmare a lucrărilor de restaurare ale iconostasului din secolul al XIX-lea plasat pe peretele de est al pronaosului, Georgiana Zahariea și Oliviu Boldura, *Redescoperirea icoanei de hram de la Sucevița*, în *Caietele restaurării Humor 2012*, Ed. ACS, București, 2012, pp. 94-101. Prezența „pulberilor de aur, așezate circular” nu se justifică prin identificarea lor cu niște cununi, inadecvate în scena Învierii. Termenul de cunună este folosit de Dionisie din Furna în descrierea scenei Învierii pentru nimburi (Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sofia, București, 2000, p. 117; v. și p. 31, p. 228).

30.(355) Soborul Sf. 12 Apostoli Ɐ·сѣвк(р) сѣѣ(х) ап(с)лѣ/ вѣ· două grupuri de apostoli

Luna Iulie (356) м(с)цѣ іюліє Semnul începutului de lună și cel zodiacal – Rac ρα(κ)

Peretele de sud, registrul al VI-lea

1.(357) Sf. [Doctori] fără de arginți și făcători de minuni Cosma și Damian Ɐ·сѣѣ(х) вѣсрѣврѣни(κ)/ и чюдотворѣ(ц) козма/ и дамїана loviți cu pietre

2.(358) „Așezarea cinstului veșmânt al Născătoarei de Dumnezeu” в·положенїе ч(с)ѣтнѣи ризѣ вѣцѣк в раclă de către un episcop, în prezența împăratului Leon

3.(359) Sf. Mc. Iachint și cei împreună cu el ꙗ·сѣѣо мѣнѣа іакїнѣа и(ж) сѣѣ ни(м) Iachint în închisoare și decapitarea a doi mucenici¹⁵⁸

Peretele de sud, sub arc, latura estică

4. Cuv. Părintele nostru Andrei¹⁵⁹ Ɐ·сѣѣо ѡцѣа нашѣ(г) андрѣ(а) în picioare

5. Cuv. Părintele nostru Atanasie Atonitul ꙗ·прп(д)ѡбнаго ѡцѣа нашѣ(г) аѣана/сїа аѣѡнѣскаго în picioare; pe sul: „Căci începutul căii vieții care” іакѡ начѣло пѣж/ти жикѡта·ѣ(ж) при

Peretele de sud, sub arc, partea estică

6.(362) Părintele nostru Sisoe cel Mare și cei împreună cu el ꙗ·ѡцѣа нашѣ(г) сисѡа велн/каго и(ж) сѣѣ/ ни(м) în picioare în fața mormântului deschis și decapitarea a doi mucenici¹⁶⁰

Glaful ferestrei de la sud-est, latura estică

7. Cuv. Părintele nostru Toma din Maleon ꙗ·прп(д)ѡны(х) ѡцѣа наши(х) ѡѡмы и(ж) вѣѣ малѣи· în picioare

8. Sf. Mare Mc. Procopie și cei împreună cu el и·сѣѣо велнѣо мѣнѣа/ прокопїа и(ж) сѣѣ ни(м) decapitatarea împreună cu alți doi mucenici

Glaful ferestrei de la sud-est, latura vestică

9. Sf. Sfințitul Mc. Pangratie și cei împreună cu el ѡ·сѣѣо сѣѣннѡ мѣнѣа панкратїа и(ж) сѣѣ ни(м) inscripția îl numește pe episcopul de Tavromenia care a murit însă de sabie; în imagine apare un episcop în cuptor, posibil Chiril al Gortinei aruncat în foc și rămas nears îmbrăcat în hainele liturgice; alături decapitarea a trei mucenici: Paternutie, Corpi și Alexandru (?)¹⁶¹

Peretele de sud, sub arc, partea vestică

10.(366) Sf. 45 de mucenici din Nicopolea ꙗ·сѣѣ(х)·мѣ·м(ч)нѣк и(ж)/ вѣѣ никѡпол(и) care au murit aruncați în foc dar în imagine a fost ilustrat un episcop în cuptor, mai multe căsuțe aprinse, grup de mucenici călugări decapitați, ceea ce corespunde cu uciderea celor 10.000 de monahi din Nitria.¹⁶²

Peretele de sud, sub arc, latura vestică

11. Sf. Mc. Eufimia Ɐ·сѣѣк мѣнѣцѣк ѣѣїмѣк minunea Sf. Eufemia de la Soborul sfinților părimți din Calcedon

¹⁵⁸ Decapitarea celor doi fără corespondent; Iachint a murit în închisoare tânăr, în imagine este bătrân cu barbă albă.

¹⁵⁹ Arhiepiscopul Cretei.

¹⁶⁰ În celelalte *Menologuri* numai Sf. Sisoe.

¹⁶¹ *Viețile sfinților pe luna iulie*, Ed. Episcopiei Romanului, 1997, pp. 146-179; corespondent numai la Roman.

¹⁶² Corespondent numai la Roman.

Peretele de sud, registrul al VI-lea, în continuare

12.(368) Sf. Mc. Proclu, Ilarie вѣ·стѣы(х) мѣнѣкъ прокла иларіа Proclu legat de stâlp și săgetat, Ilarie decapitat alături de un alt mucenic

13.(369) Cuv. Părintele nostru Ștefan Savaitul гѣ·прп(д)вѣнаго вѣцѣ(д)/ нашего стѣфана/ саванита în picioare

14.(370) Sf. Ap. Achila și cei împreună cu el дѣ·стѣго ап(с)ла акѣлы и(ж) съ нимъ mc. Iust în cuptor, trei mucenici decapitați

Peretele de sud, sub arc, latura estică

15. Sf. Mc. Chiric, Iulita вѣ·стѣы(х) м(ч)нк кврѣка излита Chiric ținut de picioare și lovit cu ciocanul, Iulita decapitată¹⁶³

16. Sf. Mc. Antinoghen¹⁶⁴ și cei împreună cu el зѣ·стѣы(х) м(ч)нкы/ анѣиногѣна/ и(ж) съ ни(м) trei mucenici decapitați

Peretele de sud, sub arc, patea estică

17.(373) Sf. Mc. Marina зѣ·стѣыж м(ч)нѣж марины lovindu-l cu ciocanul pe diavol¹⁶⁵

Glaful feresrei de la sud-vest, latura estică

18. Sf. Mc. Emilian, Iachint иѣ·стѣго мѣнка емилиана·иакѣ/ноа unul în cuptor, celălalt pe grătar, doi executori cu săbiile ridicate

Glaful ferestrei de la sud-vest, latura vestică

19. Cuv. Părintele nostru Dia ѣ·прп(д)внаго/ вѣцѣ нашего(о)/ дѣа în picioare

Glaful ferestrei de la sud-vest, latura vestică și peretele de sud sub arc, partea vestică

20.(376) Sf. Proroc Ilie кѣ·стѣго пр(о)р(о)ка илѣж în căruță, aruncându-i haina lui Elisei

Peretele de sud, sub arc, latura vestică

21. „Cuv. Părintele nostru Ioan și Cuv. Simeon, cel ce s-a făcut nebun pentru Hristos” ка·прп(д)вѣнаго вѣцѣ нашего/ иванна·и прп(д)вѣнаго симѣо/на и(ж) хѣ ра(дѣ) жродиваго în picioare

22. Sf. Mironosiță Maria Magdalena și Mc. Foca кѣ·стѣыж мирносицѣ марѣж/ магдалины·и/ м(ч)нк фокы Maria Magdalena în picioare cu vasul de mir în mână și mc. Foca în cuptor și săgetat¹⁶⁶

Peretele de sud, registrul al VI-lea, în continuare

23.(379) Sf. Mc. Trofim, Teofil și cei împreună cu el кѣ·стѣы(х) мѣнѣкъ трофима/ ѣефила и(ж) съ н(им) decapitarea a trei mucenici

¹⁶³ Redactare similară cu cea de la Roman.

¹⁶⁴ Calendarul ortodox român Atinoghen, rus Афиноген (unde ф este reflexul sunetului θ din greacă), bg. Атиноген.

¹⁶⁵ Ca la Tismana; la Roman nu s-a păstrat ; în celelalte *Menologuri* – decapitarea.

¹⁶⁶ Sf. Foca este prăznuit în 23 iulie. Asocierea celor două zile fără corespondent; la Roman pictura distrusă (18-26 iulie) prin tăierea peretelui.

24.(380) Sf. Mc. Hristina $\tilde{\kappa}\tilde{\alpha}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\chi}\ \mu\tilde{\eta}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\ \chi\rho\iota\sigma\tau\iota\eta\tilde{\nu}\tilde{\iota}$ căzută în genunchi cu mâinile legate, străpunsă cu sulița în piept

Peretele de vest, registrul al V-lea

25.(381) „Adormirea Sf. Ana mama Născătoarei de Dumnezeu” $\tilde{\kappa}\tilde{\epsilon}\cdot\varsigma\pi\epsilon\tilde{\iota}\tilde{\nu}\tilde{\epsilon}\ \sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\chi}\ \alpha\tilde{\nu}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\ \mu\tilde{\eta}\tilde{\tau}\tilde{\rho}\tilde{\epsilon}\ \beta\tilde{\iota}\tilde{\iota}$

pe cartea diaconului: „Fericiți cei fără [prihană] ...” (*Ps. 118, 1*) $\beta\lambda/\alpha\tilde{\chi}/\epsilon\tilde{\nu}\tilde{\epsilon}/\ \tilde{\nu}\tilde{\epsilon}/\rho\sigma/\rho\sigma$

26.(382) Sf. Mc. Ermolae și cei împreună cu el $\tilde{\kappa}\tilde{\varsigma}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\sigma}\ \mu\tilde{\eta}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\ \epsilon(\rho)\mu\sigma\lambda\alpha\tilde{\epsilon}/\ \iota(\chi)\ \sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\ \tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\mu}\tilde{\eta}$ decapitarea a doi mucenici

27.(383) Sf. Mc. Panteleimon $\tilde{\kappa}\tilde{\varsigma}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\sigma}\ \mu\tilde{\eta}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}/\ \rho\alpha\tilde{\nu}\tilde{\tau}\tilde{\epsilon}\tilde{\iota}\tilde{\epsilon}\tilde{\iota}\mu\sigma(\tilde{\nu})$ în picioare

28.(384) Sf. Ap. Prohor $\tilde{\kappa}\tilde{\iota}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\sigma}\ \alpha\tilde{\nu}(\sigma)\lambda\alpha/\ \rho\rho\sigma\chi\sigma\rho\alpha$ în picioare

29.(385) Sf. Mc. Calinic și cei împreună cu el $\tilde{\kappa}\tilde{\omega}\cdot\ \sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\sigma}\ \mu\tilde{\eta}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\ \kappa\alpha\tilde{\iota}\tilde{\iota}/\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}\alpha\cdot\iota(\chi)\ \sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\ \tilde{\nu}\tilde{\iota}(\mu)$ Calinic în foc

30.(386) Sf. Ap. Sila și Siluan $\tilde{\alpha}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\iota}(\chi)\ \alpha\tilde{\nu}(\sigma)\lambda\tilde{\epsilon}\ \sigma\tilde{\iota}\lambda\tilde{\iota}\ \iota\ \sigma\tilde{\iota}\lambda\tilde{\varsigma}/\alpha\tilde{\nu}\alpha$ în picioare

31.(387) Sf. [și] Dreptul Evdochim $\tilde{\lambda}\tilde{\alpha}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\sigma}\ \rho\rho\alpha\tilde{\nu}\tilde{\epsilon}(\tilde{\alpha})\tilde{\nu}\alpha\tilde{\rho}\sigma\ \epsilon\tilde{\nu}/\delta\sigma\kappa\iota\mu\alpha$ în picioare

Glaful ușii de la vest, în ax, și peretele de vest, registrul al V-lea

Luna August (388) $\mu(\sigma)\tilde{\iota}\tilde{\chi}\ \alpha\tilde{\nu}\tilde{\gamma}\tilde{\varsigma}(\sigma)$ Semnul începutului de lună, luna cu profil uman înscrisă în cerc și semnul zodiacal - Leul $\lambda(\nu)\tilde{\iota}$

1.(389) „Mc. Macabei și mama lor Solomonia și dascălul lor Eleazar” $\tilde{\alpha}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\iota}(\chi)\cdot\tilde{\varsigma}\ \mu\tilde{\eta}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\ \mu\alpha(\kappa)\kappa\alpha\tilde{\nu}\tilde{\epsilon}\iota\ \iota\ \mu\tilde{\eta}\tilde{\tau}\tilde{\rho}\ \epsilon\tilde{\iota}\tilde{\iota}(\chi)\ \sigma\sigma\sigma\sigma\sigma\sigma\iota\tilde{\nu}\tilde{\iota}/\ \iota\ \varsigma\chi\iota\tilde{\tau}\tilde{\epsilon}\tilde{\lambda}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}\ \iota(\chi)\ \epsilon\tilde{\iota}\tilde{\epsilon}\alpha\tilde{\nu}\alpha\rho\alpha$ cei șapte Macabei în foc, Salomonea pe grătar și Eleazar legat de stâlp în foc

2.(390) „Aducerea moaștelor Sf. întâi Mc. și Arhidiacon Ștefan” $\tilde{\nu}\cdot\rho\rho\tilde{\kappa}\tilde{\nu}\tilde{\epsilon}\tilde{\varsigma}\tilde{\epsilon}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\epsilon}\ \mu\sigma\tilde{\iota}\tilde{\varsigma}\tilde{\epsilon}(\mu)\ \sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\sigma}\ \rho\rho\tilde{\tau}\tilde{\omega}\ \mu\tilde{\eta}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\ \iota\ \alpha\rho\chi\iota/\delta\iota\tilde{\alpha}\kappa\sigma\tilde{\nu}\alpha\ \sigma\tilde{\tau}\tilde{\epsilon}\tilde{\phi}\alpha\tilde{\nu}\alpha$ aducerea moaștelor pe spatele cailor care nu mai vor să meargă, grup de arhierei și mireni

3.(391) Cuv. Părinții noștri Isachie, Dalmat și Faust¹⁶⁷ $\tilde{\gamma}\cdot\rho\rho\tilde{\nu}(\tilde{\alpha})\omega\tilde{\beta}\tilde{\nu}(\tilde{\iota})\chi\ \omega\tilde{\iota}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\ \tilde{\nu}\tilde{\alpha}\tilde{\iota}\tilde{\iota}\tilde{\iota}(\chi)/\ \iota\sigma\alpha\kappa\iota\tilde{\alpha}\cdot\delta\alpha(\lambda)\mu\alpha\tilde{\tau}\alpha\cdot/\iota\ \phi\alpha\tilde{\nu}\iota\sigma\tilde{\tau}\alpha$ Isachie în picioare, Dalmat și Faust stând

4.(392) Sf. 7 tineri din Efes $\tilde{\alpha}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\iota}(\chi)\ \tilde{\iota}\cdot\tilde{\varsigma}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\rho}(\kappa)\ \iota(\chi)\ \beta\tilde{\iota}\tilde{\iota}\ \epsilon\tilde{\phi}\tilde{\epsilon}\tilde{\varsigma}\tilde{\iota}\tilde{\kappa}$ cei șapte copii dormind în peștera din Efes

5.(393) Sf. Mc. Evsignie $\tilde{\epsilon}\cdot\sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\sigma}\ \mu\tilde{\eta}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\ \epsilon\tilde{\nu}\tilde{\varsigma}\tilde{\epsilon}/\tilde{\gamma}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\alpha}$ decapitat

Peretele de nord, registrul al VI-lea

6.(394) „Schimbarea la Față a Domnului Dumnezeuului și Mântuitorului nostru Iisus Hristos”; Iisus Hristos, Ilie și Moise $\tilde{\varsigma}\cdot\rho\rho\tilde{\kappa}\tilde{\omega}\tilde{\nu}\tilde{\epsilon}\tilde{\rho}\alpha\tilde{\chi}\tilde{\epsilon}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\epsilon}\ \tilde{\gamma}\tilde{\alpha}\ \beta\tilde{\alpha}\ \iota\ \sigma\tilde{\nu}\alpha(\sigma)\alpha\ \tilde{\nu}\tilde{\alpha}\tilde{\varsigma}\tilde{\epsilon}(\tilde{\gamma})\cdot\tilde{\iota}\tilde{\nu}^{168}\ \tilde{\chi}\tilde{\alpha}\ /\ \tilde{\iota}\tilde{\varsigma}\ \tilde{\chi}\tilde{\varsigma}\ /\ \iota\lambda\iota\tilde{\alpha}/\ \iota\ \mu\sigma\tilde{\nu}\tilde{\varsigma}\iota$

7.(395) Sf. Mc. Domentian¹⁶⁹ $\tilde{\varsigma}\cdot\ \sigma\tilde{\tau}\tilde{\eta}\tilde{\sigma}\ \mu\tilde{\eta}\tilde{\nu}\tilde{\iota}\tilde{\chi}\ \delta\sigma\mu\tilde{\epsilon}\tilde{\nu}\tilde{\tau}\tilde{\iota}\tilde{\alpha}\tilde{\nu}\alpha$ căzut în genunchi, lovit cu pietre și amenințat cu sabia

¹⁶⁷ Transcrierea numelui din inscripție este Favist, mai apropiat ca formă de bg., rus. Фавст. Reprezentarea este similară celei de la Roman.

¹⁶⁸ În loc de prescurtarea uzuală $\tilde{\iota}\tilde{\varsigma}$.

¹⁶⁹ Calendar ort. român Dometie, rus. Дометия, bg. Дометий. Forma Domentian din inscripție ar putea fi o contaminare cu numele împăratului roman.

Peretele de nord, sub arc, latura vestică

8. Sf. Mc. Emilian și cei împreună cu el $\text{и} \cdot \text{с} \cdot \text{т} \cdot \text{т} \cdot \text{г} \cdot \text{о} \text{ м} \cdot \text{ч} \cdot \text{н} \cdot \text{к} \cdot \text{а} \text{ е} \cdot \text{м} \cdot \text{и} \cdot \text{л} \cdot \text{и} \cdot \text{а} \cdot \text{н} \cdot \text{а} / \text{и}(\text{ж}) \text{ с} \cdot \text{ъ} \text{ н} \cdot \text{и}(\text{м})$ ep. Emilian în picioare, doi sfinți mucenici din Tir târâți și trei mucenici în foc (Elefterie, Leonid și un prune)¹⁷⁰

9. Sf. Ap. Matia $\text{м} \cdot \text{ч} \cdot \text{н} \cdot \text{к} \cdot \text{а} \text{ м} \cdot \text{а}(\text{т}) \cdot \text{м} \cdot \text{а}(\text{т}) \cdot \text{м} \cdot \text{а}(\text{т}) \cdot \text{м} \cdot \text{а}(\text{т})$ răstignit și un mucenic dintre cei 10 care au mărturisit pentru icoana lui Iisus Hristos la Constantinopol, în vremea iconoclastului Leon (?), decapitat¹⁷¹

Peretele de nord, sub arc, partea vestică

10.(398) Sf. Mc. Diacon Lavrentie $\text{л} \cdot \text{а} \cdot \text{в} \cdot \text{р} \cdot \text{е} \cdot \text{н} \cdot \text{т} \cdot \text{и} \cdot \text{е} \text{ м} \cdot \text{ч} \cdot \text{н} \cdot \text{к} \cdot \text{а} \text{ д} \cdot \text{я} \cdot \text{а} \cdot \text{к} \cdot \text{о} \cdot \text{н} \cdot \text{а} / \text{л} \cdot \text{а} \cdot \text{в} \cdot \text{р} \cdot \text{е} \cdot \text{н} \cdot \text{т} \cdot \text{и} \cdot \text{а}$ în picioare

Glaful ferestrei de la nord-vest, latura vestică

11. Sf. Mc. Evplu și cei împreună cu el $\text{м} \cdot \text{ч} \cdot \text{н} \cdot \text{к} \cdot \text{а} \text{ м} \cdot \text{ч} \cdot \text{н} \cdot \text{к} \cdot \text{а} / \text{е} \cdot \text{в} \cdot \text{п} \cdot \text{л} \cdot \text{а} \text{ и}(\text{ж}) \text{ с} \cdot \text{ъ} / \text{н} \cdot \text{и} \cdot \text{м} \cdot \text{ь}$ decapitat și alți șase mucenici în cuptor (Neofit, Zinon, Gaie, Marcu, Macarie, Gaian)(?)¹⁷²

12. Sf. Mc. Fotie și Anichit $\text{м} \cdot \text{ч} \cdot \text{н} \cdot \text{к} \cdot \text{а} \text{ м} \cdot \text{ч} \cdot \text{н} \cdot \text{к} \cdot \text{а} / \text{ф} \cdot \text{о} \cdot \text{т} \cdot \text{и} \cdot \text{а} \text{ и} \text{ а} \cdot \text{н} \cdot \text{и} \cdot \text{ч} \cdot \text{и} \cdot \text{т} \cdot \text{а}$ în cuptor¹⁷³

Glaful ferestrei de la nord-vest, latura estică

13. Aducerea moaștelor Sf. Maxim Mărturisitorul $\text{м} \cdot \text{а} \cdot \text{р} \cdot \text{т} \cdot \text{и} \cdot \text{р} \cdot \text{и} \cdot \text{н} \cdot \text{е} \cdot \text{с} \cdot \text{е} \cdot \text{н} \cdot \text{и} \cdot \text{е} \text{ м} \cdot \text{о} \cdot \text{щ} \cdot \text{и} \cdot \text{м} \cdot \text{ь} \text{ с} \cdot \text{т} \cdot \text{г} \cdot \text{о} \text{ м} \cdot \text{а} \cdot \text{д} \cdot \text{ж} \cdot \text{и} \cdot \text{м} \cdot \text{а} / \text{и} \cdot \text{с} \cdot \text{п} \cdot \text{о} \cdot \text{в} \cdot \text{ь} \cdot \text{к} \cdot \text{а}(\text{д}) \text{ н} \cdot \text{и} \cdot \text{к} \cdot \text{а}$ doi diaconi duc pe umeri racla cu moaște

Peretele de nord, sub arc, partea estică

14.(402) Sf. Proroc Mihea $\text{м} \cdot \text{и} \cdot \text{х} \cdot \text{е} \cdot \text{а} \text{ м} \cdot \text{и} \cdot \text{х} \cdot \text{е} \cdot \text{а} / \text{м} \cdot \text{и} \cdot \text{х} \cdot \text{е} \cdot \text{а}$ aruncat de pe zidul cetății¹⁷⁴

Peretele de nord, sub arc, latura estică

15. „Adormirea Preacinstitei Stăpânei noastre, Născătoarea de Dumnezeu” $\text{м} \cdot \text{а} \cdot \text{р} \cdot \text{о} \cdot \text{ч} \cdot \text{е} \cdot \text{н} \cdot \text{и} \cdot \text{е} \text{ м} \cdot \text{о} \cdot \text{щ} \cdot \text{и} \cdot \text{м} \cdot \text{ь} \text{ с} \cdot \text{т} \cdot \text{г} \cdot \text{о} \text{ м} \cdot \text{а} \cdot \text{д} \cdot \text{ж} \cdot \text{и} \cdot \text{м} \cdot \text{а} / \text{и} \cdot \text{с} \cdot \text{п} \cdot \text{о} \cdot \text{в} \cdot \text{ь} \cdot \text{к} \cdot \text{а}(\text{д}) \text{ н} \cdot \text{и} \cdot \text{к} \cdot \text{а}$ doi mucenici pe cărți: „Fericiți cei fără prihană în” (Ps. 118, 1) $\text{б} \cdot \text{л} \cdot \text{а} \cdot \text{г} \cdot \text{о} \cdot \text{д} \cdot \text{е} \cdot \text{н} \cdot \text{е} \text{ н} \cdot \text{е} \cdot \text{п} \cdot \text{о} / \text{р} \cdot \text{о} \cdot \text{ч} \cdot \text{и} \cdot \text{н} \cdot \text{ь} / \text{в} \cdot \text{ъ} /$ „Al tău sunt eu, scapă-mă/mântuiește-mă căci/ca pe” $\text{т} \cdot \text{в} \cdot \text{о} / \text{и} \text{ е} \cdot \text{с} / \text{м} \cdot \text{ь} \text{ а} / \text{з} \cdot \text{ь} \text{ с} \cdot \text{п} / \text{с} \cdot \text{и} \text{ м} / \text{к} \text{ і} \text{а} \text{к} \text{о}$

Peretele de nord, registrul al VI-lea, în continuare

16.(404) Sf. Mc. Diomid și cei împreună cu el $\text{м} \cdot \text{ч} \cdot \text{н} \cdot \text{к} \cdot \text{а} \text{ д} \cdot \text{и} \cdot \text{о} \cdot \text{м} \cdot \text{и} \cdot \text{д} \cdot \text{и} \cdot \text{а} / \text{и}(\text{ж}) \text{ с} \cdot \text{ъ} \text{ н} \cdot \text{и} \cdot \text{м} \cdot \text{ь}$ decapitat alături de mai mulți mucenici în cuptor (?)¹⁷⁵

17.(405) Sf. Mc. Miron și cei împreună cu el $\text{м} \cdot \text{ч} \cdot \text{н} \cdot \text{к} \cdot \text{а} \text{ м} \cdot \text{и} \cdot \text{р} \cdot \text{о} \cdot \text{н} \cdot \text{а} \cdot \text{и}(\text{ж}) \text{ с} \cdot \text{ъ} \text{ н} \cdot \text{и} \cdot \text{м} \cdot \text{ь}$ Miron în cuptor rugându-se, a rămas neatins dar focul s-a întors și a ars 150 de păgâni; deși a murit mai târziu prin sabie,

¹⁷⁰ Fără corespondent; în toate celelalte *Menologuri* a fost pictat numai episcopul Cizicului.

¹⁷¹ O decapitare (patru mucenici) apare numai la Roman alături de răstignirea Sf. Matia.

¹⁷² În toate celelalte *Menologuri* a fost pictată numai decapitarea Sf. Evplu; la Roman scena este repictată.

¹⁷³ Reprezentare similară numai la Roman.

¹⁷⁴ Fără corespondent în *Menologurile* din Țara Românească și Moldova. A mai fost pictat la Sf. Nicolae Orfanos din Tesalonic (P. Mijović, *op. cit.*, fig. 4). Este vorba despre prorocul Mihea din vremea împăratului Ahab, care pentru că i-a prorocit moartea împăratului în războiul împotriva Asiriei a fost pedepsit fiind aruncat într-o prăpastie, așa cum se spune în Prolog (*Viețile sfinților pe august*, pp. 171-176). Celălalt profet cu același nume a prorocit despre nașterea lui Iisus în Betleem și a murit în pace (*Minei*), fiind cel pictat în toate celelalte *Menologuri*. Scena de la Roman nu s-a păstrat, pictura fiind distrusă prin tăierea zidului (zilele de la 14 la 19).

¹⁷⁵ Pictați numai la Sucevița. Inedit este detaliu cu soldatul care ține într-o mână capul sfântului, aluzie la minunea întâmplată la moartea lui (*Viețile sfinților pe august*, p. 228).

mucenicul decapitat pictat lângă cuptor nu poate fi identificat cu preotul Miron, fiind foarte tânăr, posibil Patroclu pomenit în aceeași zi (?)¹⁷⁶

18.(406) Sf. Mc. Flor și Lavru *иѣ·стѣо мѣнка/ флора и лавра* aruncați în fântână alături de decapitarea a trei mucenici (?)

Peretele de nord, sub arc, latura vestică

19. Sf. Mc. Andrei Stratilat și cei împreună cu el 2593 *ѡѣ·стѣо мѣнка андреа/ стратилата·и и(ж) сѣ ни(м)/ ѣ ѣ ѣ г*¹⁷⁷ · mai mulți mucenici decapitați

20. Sf. Proroc Samuel *ѣ·стѣо пр(о)р(о)ка самѣла* în picioare, pe sul: „Întărește-te, inima mea, în Domnul veselise-va” *гтрѣди/ сѣ ср(д)це/ мѡи ѡ гѣи/ вѣзвесе*

Peretele de nord, sub arc, partea vestică

21.(409) Sf. Ap. Tadeu și cei împreună cu el *ѣѣ·стѣо·ап(с)ла·ѡа/деа и(ж) сѣ ни(м)* Tadeu în picioare alături de decapitarea Sf. Vasa și a copiilor ei Teognie, Agapie, Pist din Edessa¹⁷⁸

Glaful ferestrei de la nord-est, latura vestică

22. Sf. Mc. Agatonic și cei împreună cu el *ѣѣ·стѣо мѣнка ага/ѡника и(ж) сѣ ни(м)* decapitarea a trei mucenici

23. Sf. Mc. Eutihie și cei împreună cu el *ѣѣ·стѣо м(ч)ѣнка/ еutihia/ и(ж) сѣ/ ни(м)ѣ* decapitarea a patru mucenici (?)¹⁷⁹

Glaful ferestrei de la nord-est, latura estică și sub arc partea estică

24. Sf. Ioan Cuvântătorul de Dumnezeu *ѣѣ·стѣо ѡѡ/ана ѡѡ/слова* inscripția îl numește pe Sf. Ioan Evanghelistul dar în imagine apare un sfânt bătut cu vergi, probabil Eutihie ucenicul sfântului ap. și ev. Ioan¹⁸⁰

25.(413) Aducerea moaștelor Sf. Ap. Bartolomeu *ѣѣ·вѣзвращеніе мѡщемѣ стѣо ап(с)ла/ варфоломеа* pe mare și primite de un grup în frunte cu episcopul cetății Venenda¹⁸¹

Peretele de nord, sub arc, latura estică

26. Sf. Mc. Andrian¹⁸² și Natalia și cei împreună cu ei *ѣѣ·стѣ(х) мѣнѣкъ андрі/анна и наталі·и(ж) сѣ/ ни(м)* Adrian lovit cu topoarele peste picioare, încurajat de Natalia aflată lângă nicovală¹⁸³; alți trei mucenici cu picioarele tăiate¹⁸⁴

27. Cuv. Părintele nostru Pimen *ѣѣ·прп(д)ѡкнаго ѡѣѣ на/шего пимина* Pimen vorbind prin ușa chiliei cu sora sora sa căreia mai-marele țării îi băgase feciorul în închisoare, pentru a-l forța pe monah să mijlocească pentru el¹⁸⁵

¹⁷⁶ Fără corespondent. În celelalte *Menologuri* apare numai decapitarea Sf. Miron.

¹⁷⁷ Apare greșit *ѣѣ* în loc de *ѣѣ*, simbolul pentru numărul 90.

¹⁷⁸ La Bucovăț a fost reprezentată decapitarea Sf. Vasa și a copiilor ei; în celelalte *Menologuri* – ap. Tadeu în picioare; la Roman – pictură nouă.

¹⁷⁹ La Roman a fost pictată decapitarea unui grup numeros de mucenici iar inscripția îl numește pe Sf. Lup (*ѣѣ лѣпѣ и(ж) с[ѣ] нилѣ*) prăznuit în această zi; Eutihie se pomenește în 24 august. La Tismana – decapitarea sfinților Irineu, Or și Oropsis (*[ѣѣ] стѣи ирин[ѣ]*) comemorați cu o zi înainte.

¹⁸⁰ La Roman Sf. Ev. Ioan a fost asociat cu Aducerea moaștelor Sf. Ap. Bartolomeu.

¹⁸¹ Compoziție similară numai cu cea de la Roman.

¹⁸² Forma veche românească pentru Adrian, probabil o contaminare cu Andrei.

¹⁸³ Detaliu inedit dar corespunzător textului ce povestește viața lor (*Viețile sfinților pe august*, pp. 329-343) .

¹⁸⁴ Martiriul celor 23 care au pățit împreună cu Adrian apare și la Roman.

¹⁸⁵ Compoziție similară numai la Roman; în celelalte *Menologuri* este reprezentat Cuv. Pimen în picioare.



Fig. 1. *Sf. Treime*, cupolă est (foto Sorin Chițu).



Fig. 2. *Cel Vechi de Zile*, cupolă vest (foto S. C.).



Fig. 3. Ansamblu (icoana de hram înainte de restaurare), perete est (foto Georgiana Zahariea).

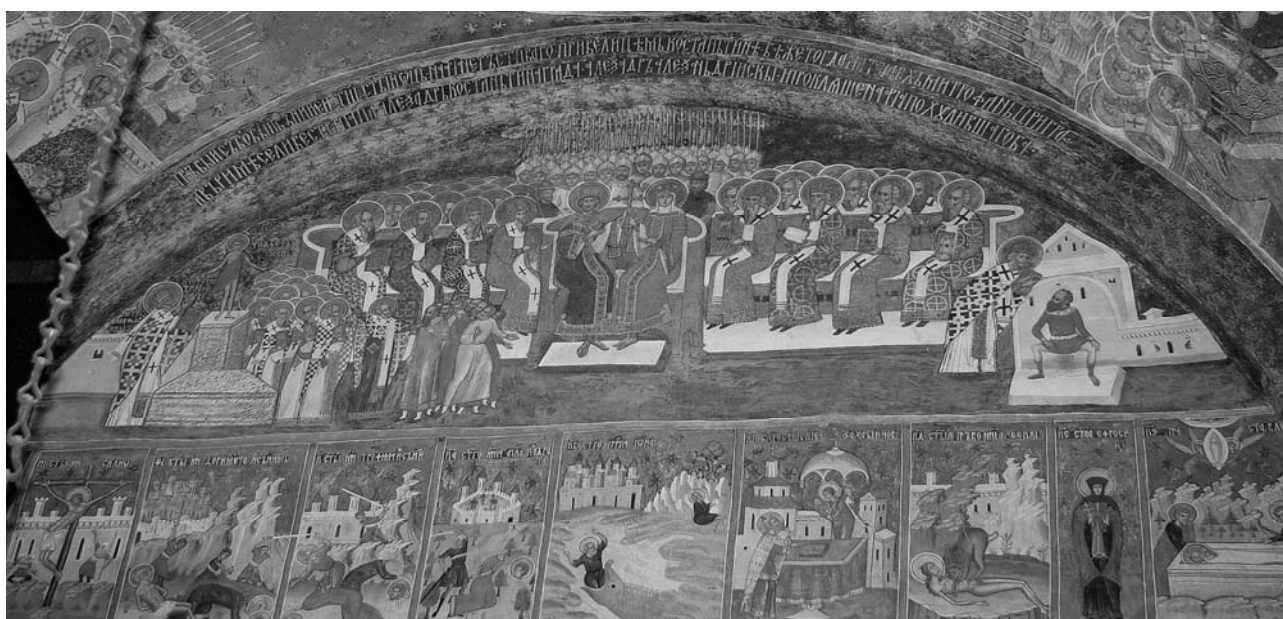


Fig. 4. Sinodul I ; 18-26 sept., perete est (foto S. C.).



Fig. 5. Sinodul IV ; 4-7 sept., perete sud (foto S. C.).



Fig. 6. Nașterea Sf. Nicolae, perete est (foto G. Z.).



Fig. 7. Sf. Nicolae dus la școală, perete est (foto G. Z.).



Fig. 8. Sf. Nicolae hirotonit diacon, perete est (foto G. Z.).



Fig. 9. Sf. Nicolae hirotonit preot, perete est (foto G. Z.).



Fig. 10. Sf. Nicolae îi salvează de la moarte pe cei trei tineri, perete sud (foto S. C.).

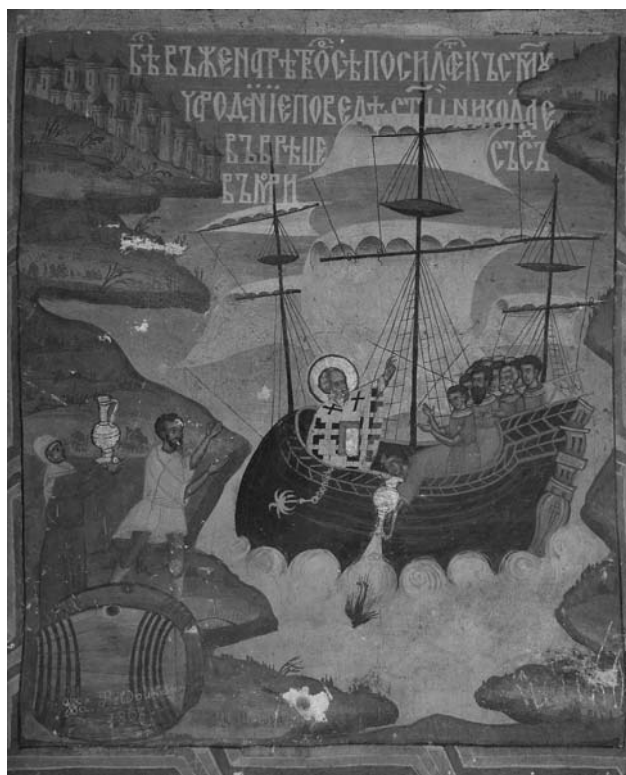


Fig. 11. Sf. Nicolae alungă demonul de pe corabie, perete sud (foto S. C.).

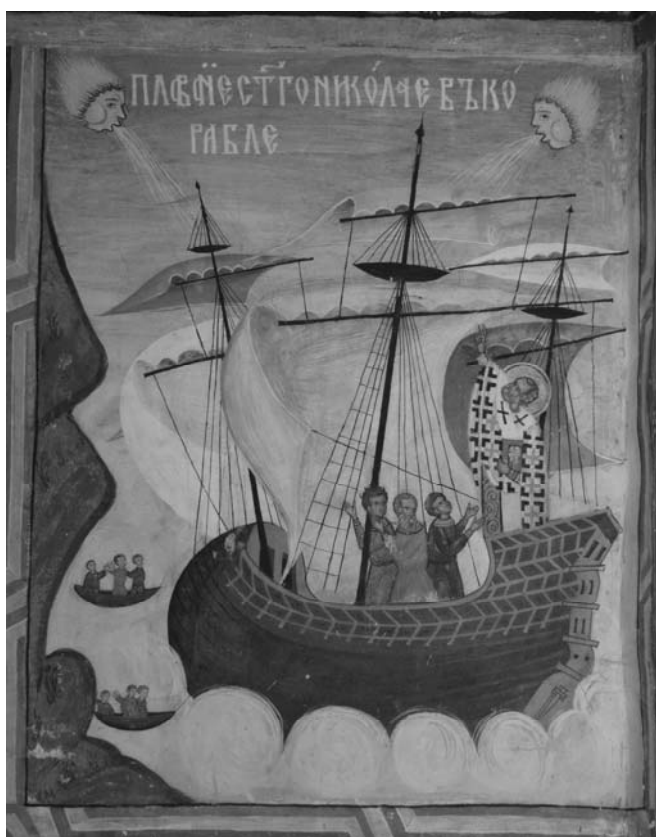


Fig. 12. Sf. Nicolae potolește furtuna, perete sud (foto S. C.).

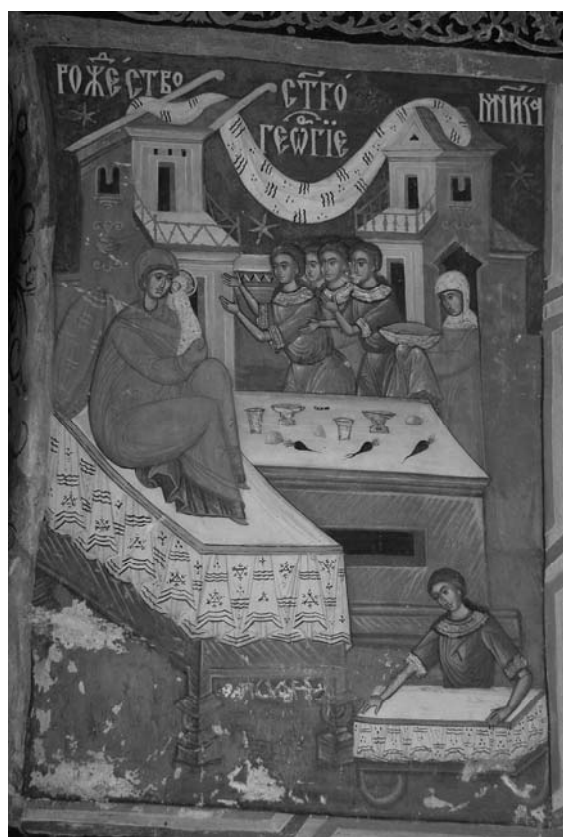


Fig. 13. Nașterea Sf. Gheorghe, perete vest (foto S. C.).

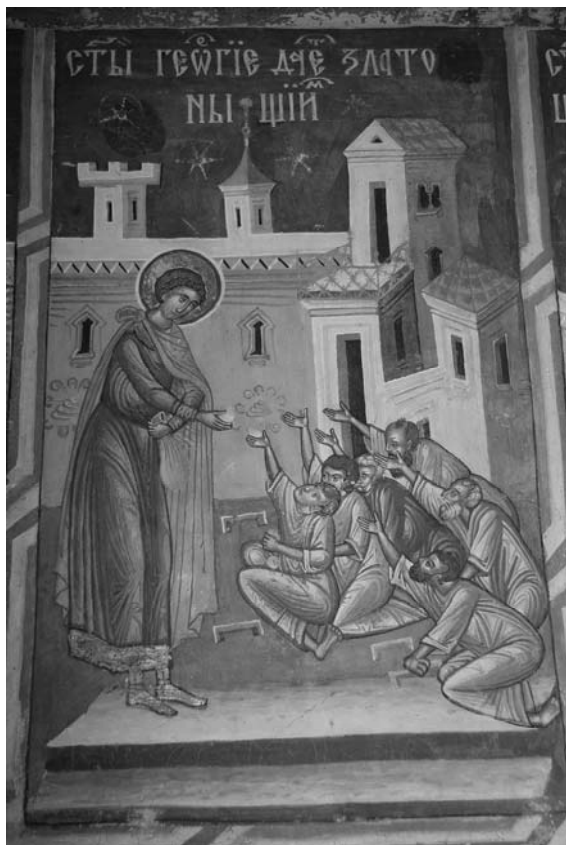


Fig. 14. Sf. Gheorghe dăruiește aur săracilor, perete vest (foto S. C.).

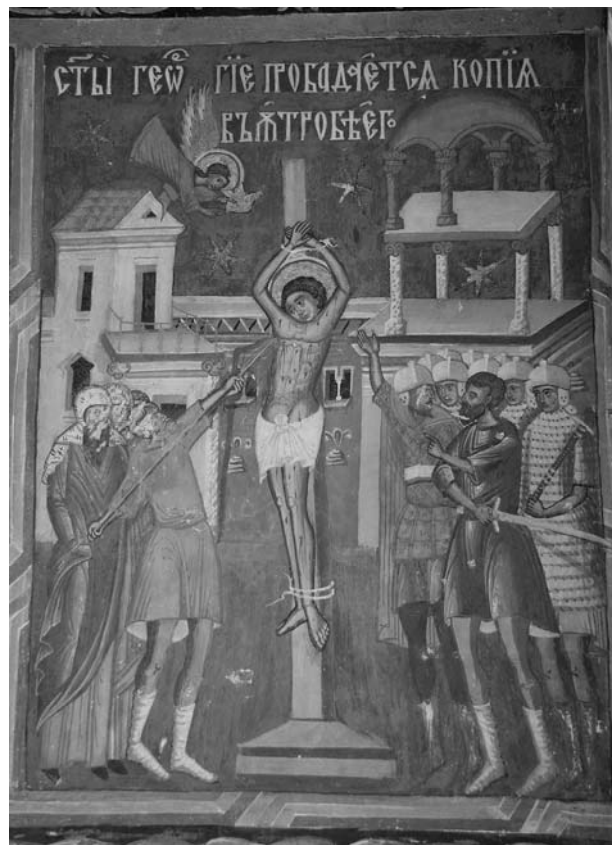


Fig. 15. Sf. Gheorghe împuns cu sulița, perete nord (foto S. C.).



Fig. 16. Sf. Gheorghe și împărăteasa Alexandra duși la execuție, perete nord-est (foto G. Z.).



Fig. 17. Sf. Gheorghe pe grătar, moartea împărătesei Alexandra, perete est (foto G. Z.).



Fig. 18. Sf. Gheorghe fiert în cazan, Decapitarea Sf. Gheorghe, perete est (foto G. Z.).

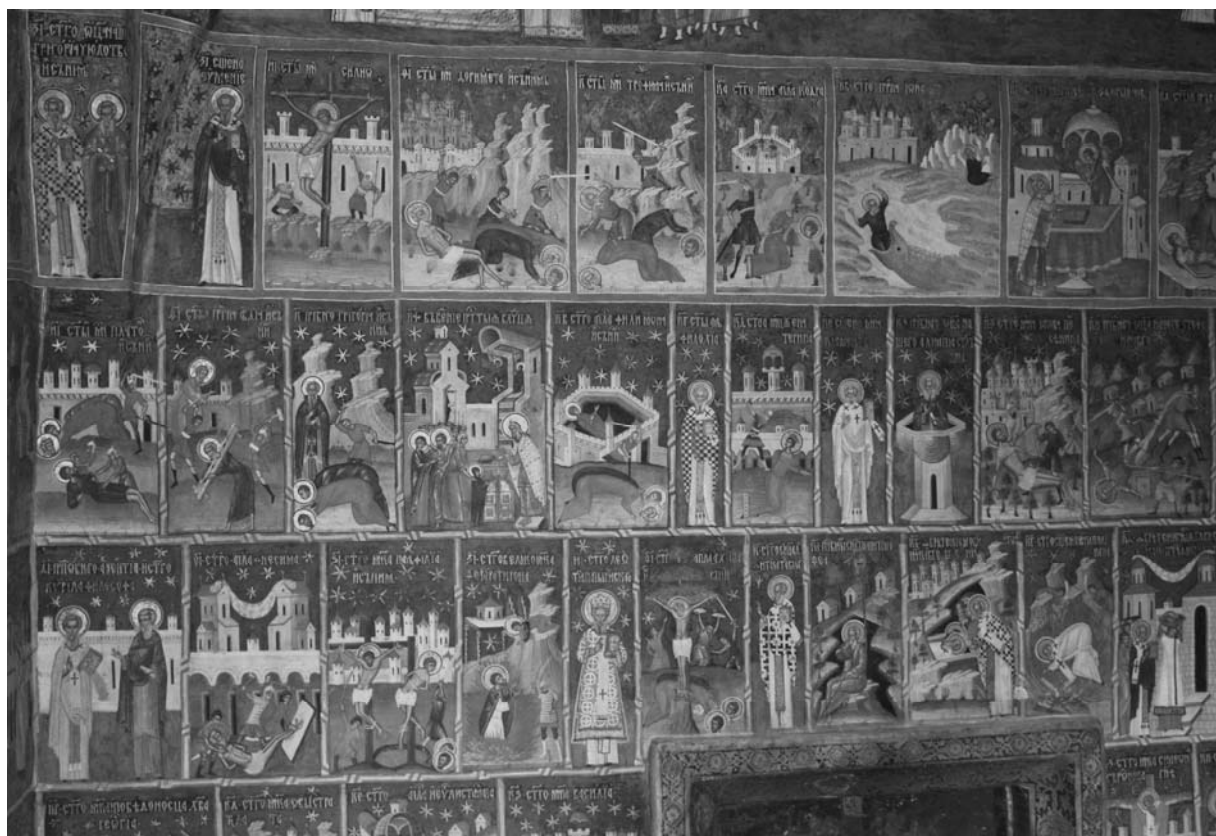


Fig. 19. Menolog, 17 nov ; 18-24 sept; 18-28 nov.; 14-24 febr., perete est (foto G. Z.).

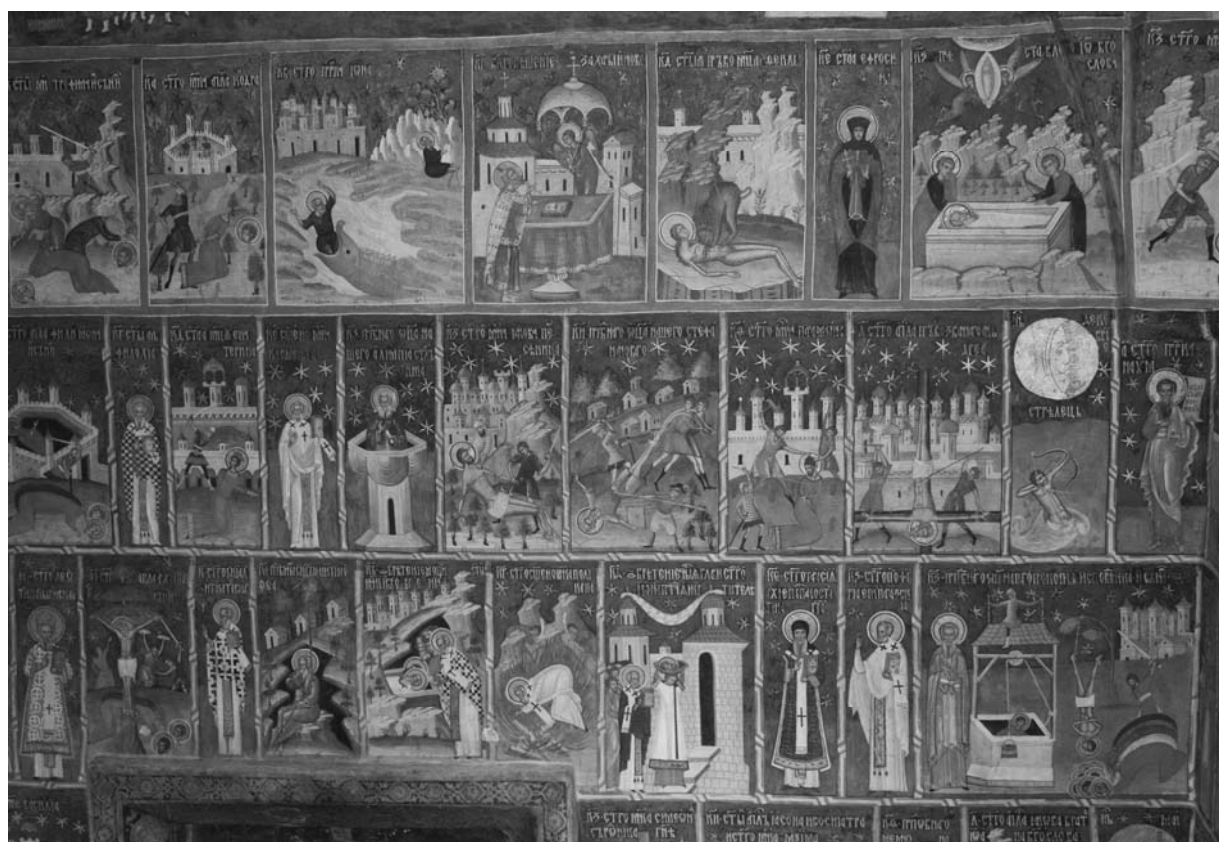


Fig. 20. Menolog, 20-26 sept. ; 22-30 nov.; 1 dec., 18-27 febr., perete est (foto G. Z.).



Fig. 21. *Menolog*, 23-26 apr.; 23-27 iun., perete est (foto G. Z.).



Fig. 22. *Menolog*, 27-30 apr.; 28-30 iun., perete est (foto G. Z.).



Fig. 23. Menolog, 1-3, 27-30 sept.; 1-4 oct., perete sud (foto S. C.).



Fig. 24. Menolog, 30-31 oct.; 1-2 nov.; 10-13 ian., perete nord (foto S. C.).

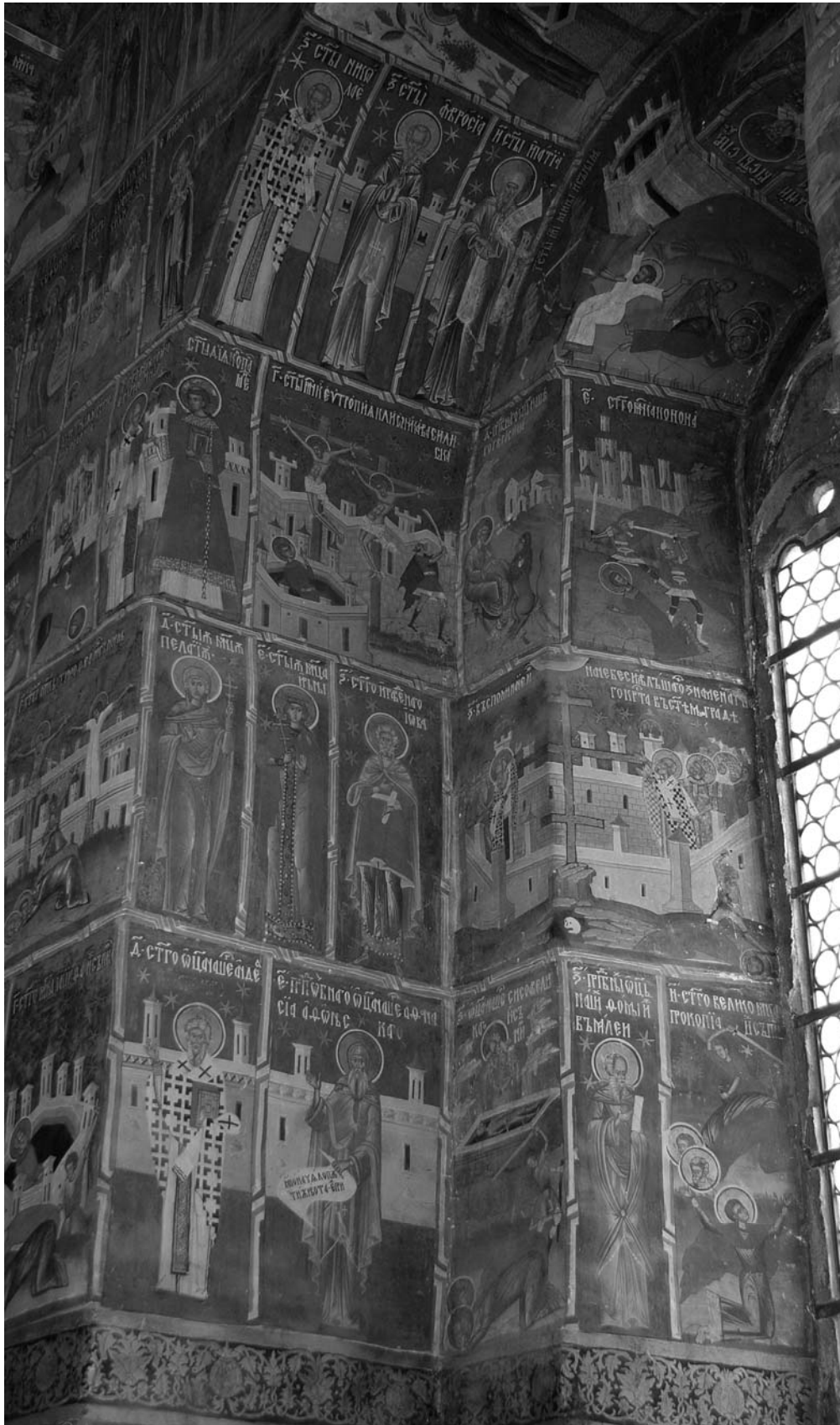


Fig. 25. *Menolog*, 6-8, 10 dec.; 2-5 mart.; 3-7 mai; 4-8 iul., glaf fereastră sud-est (foto S. C.).



Fig. 26. *Menolog*, 12-17 oct.; 28-30 dec.; 22-26 mart.; 20-23 mai, perete sud-vest (foto S. C.).

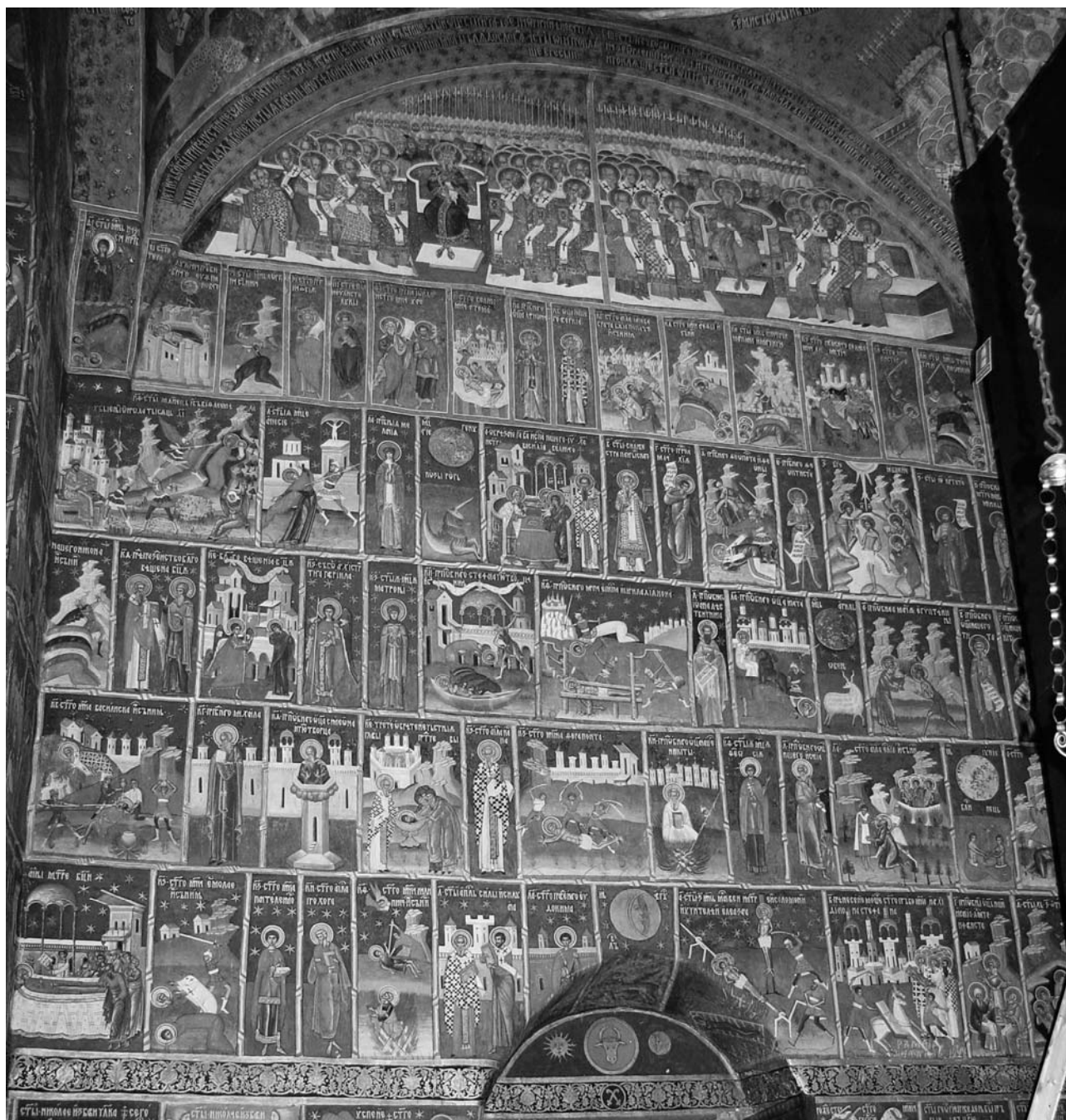


Fig. 31. *Menolog*, 15-28 nov.; 29-31 dec.; 1-8 ian.; 24-31 mart.;
1-3 apr.; 22-31 mai; 1 iun.; 25-31 iul.; 1-4 aug., perete vest (foto S. C.).



Fig. 32. *Menolog*, 9 sept., perete sud (foto E. C.-B.).

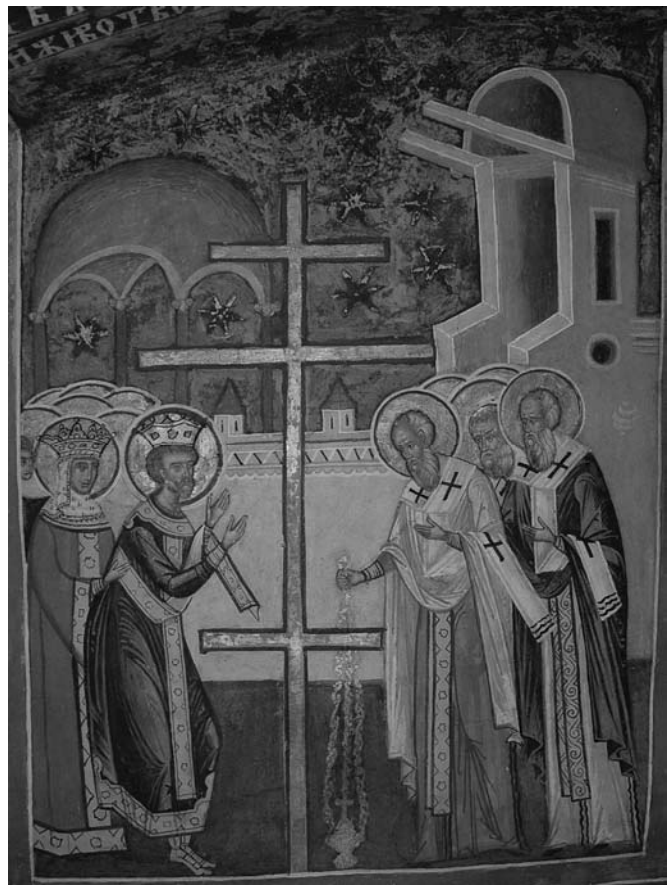


Fig. 33. *Menolog*, 14 sept., perete sud (foto E. C.-B.).

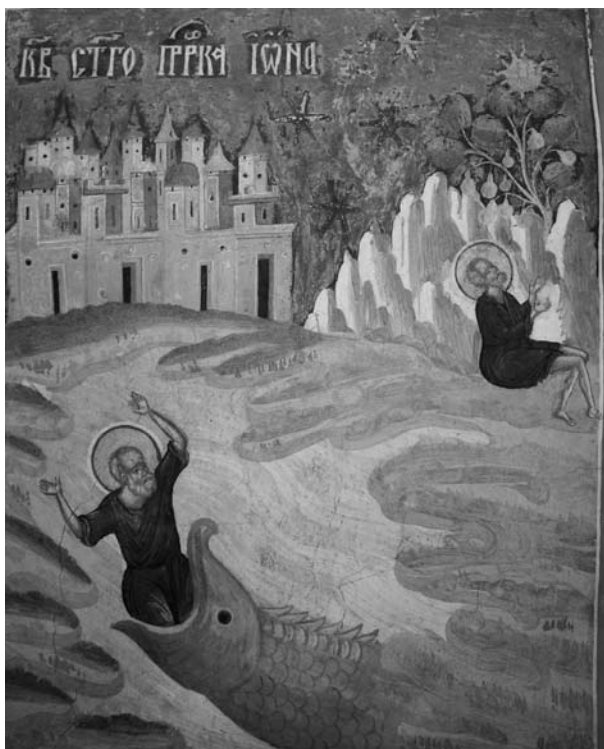


Fig. 34. *Menolog*, 22 sept., perete est (foto G. Z.).



Fig. 35. *Menolog*, 28 nov., (detaliu), perete est (foto G. Z.).



Fig. 36. *Menolog*, 14-15 ian.,
glaf fereastră nord-vest
(foto S. C.).



Fig. 37. *Menolog*, 19 ian.,
glaf fereastră nord-vest (foto S. C.).



Fig. 38. *Menolog*, 28-29 febr.; 1-2 mart., perete sud (foto E. C.-B.).



Fig. 39. *Menolog*, 28 mart., perete vest (foto E. C.-B.).



Fig. 40. *Menolog*, 29 mart., perete vest (foto E. C.-B.).

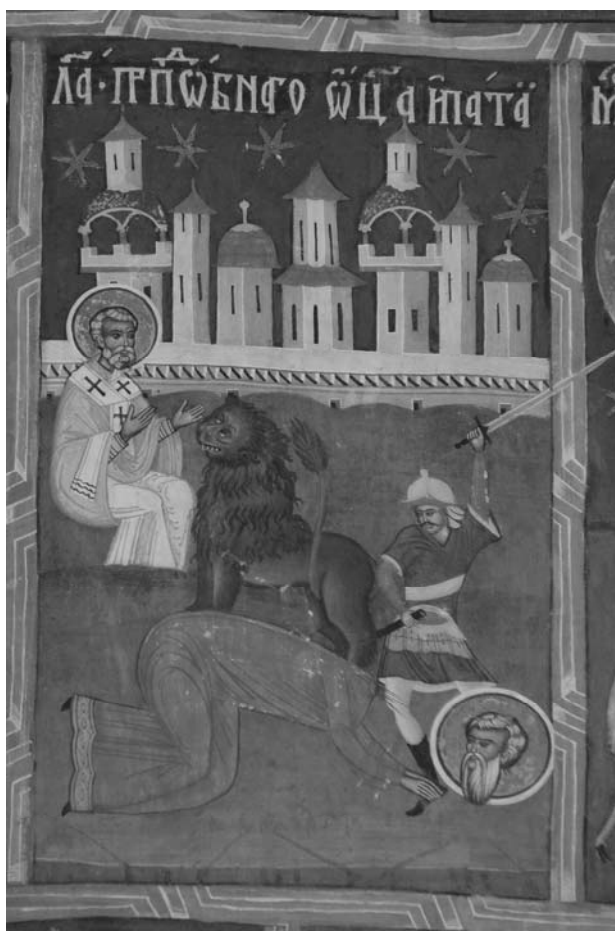


Fig. 41. *Menolog*, 31 mart., perete vest (foto E. C.-B.).



Fig. 42. *Menolog*, 1 apr., perete vest (foto S. C.).



Fig. 43. *Menolog*, 7 apr., perete nord (foto S. C.).



Fig. 44. *Menolog*, 12 apr., perete nord (foto E. C.-B.).



Fig. 45. *Menolog*, 13 mai, perete sud (foto S. C.).



Fig. 46. *Menolog*, 22 mai, perete vest (foto E. C.-B.).



Fig. 47. *Menolog*, 25 mai, perete vest (foto S. C.).



Fig. 48. *Menolog*, 12 iun., perete nord (foto E. C.-B.).



Fig. 49. *Menolog*, 29 iul., perete vest (foto S. C.).



Fig. 50. *Menolog*, 8 aug., perete nord (foto S. C.).



Fig. 51. *Menolog*, 16 aug., perete nord (foto E. C.-B.).



Fig. 52. *Menolog*, 17 aug., perete nord (foto E. C.-B.).

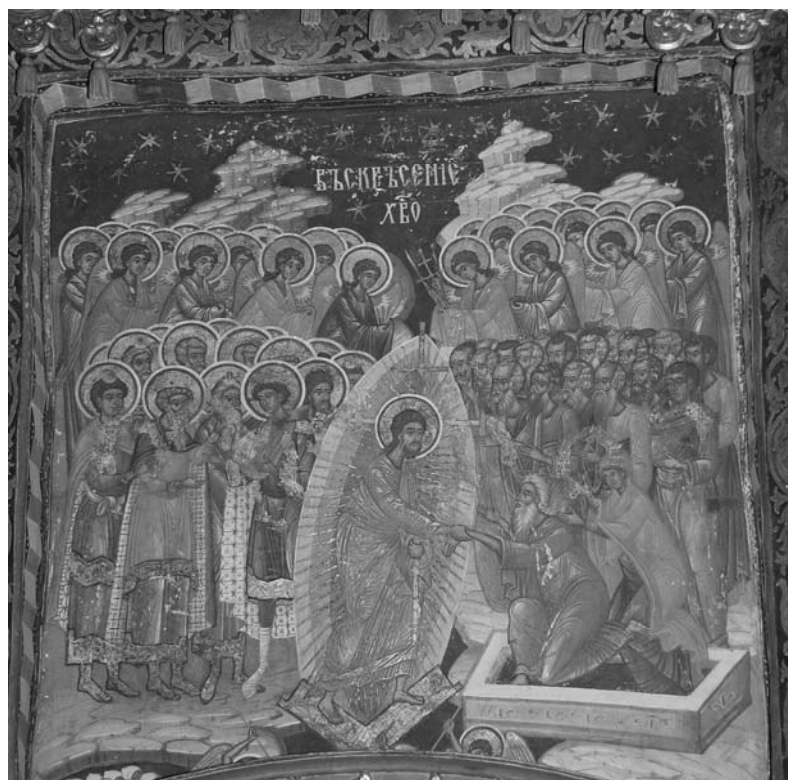


Fig. 53. *Învierrea Domnului*, icoana de hram, perete est (foto S. C.).



Fig. 27. *Menolog*, 6-16 dec.; 4-9 mart., glaf fereastră sud-est, partea superioară (foto S. C.).



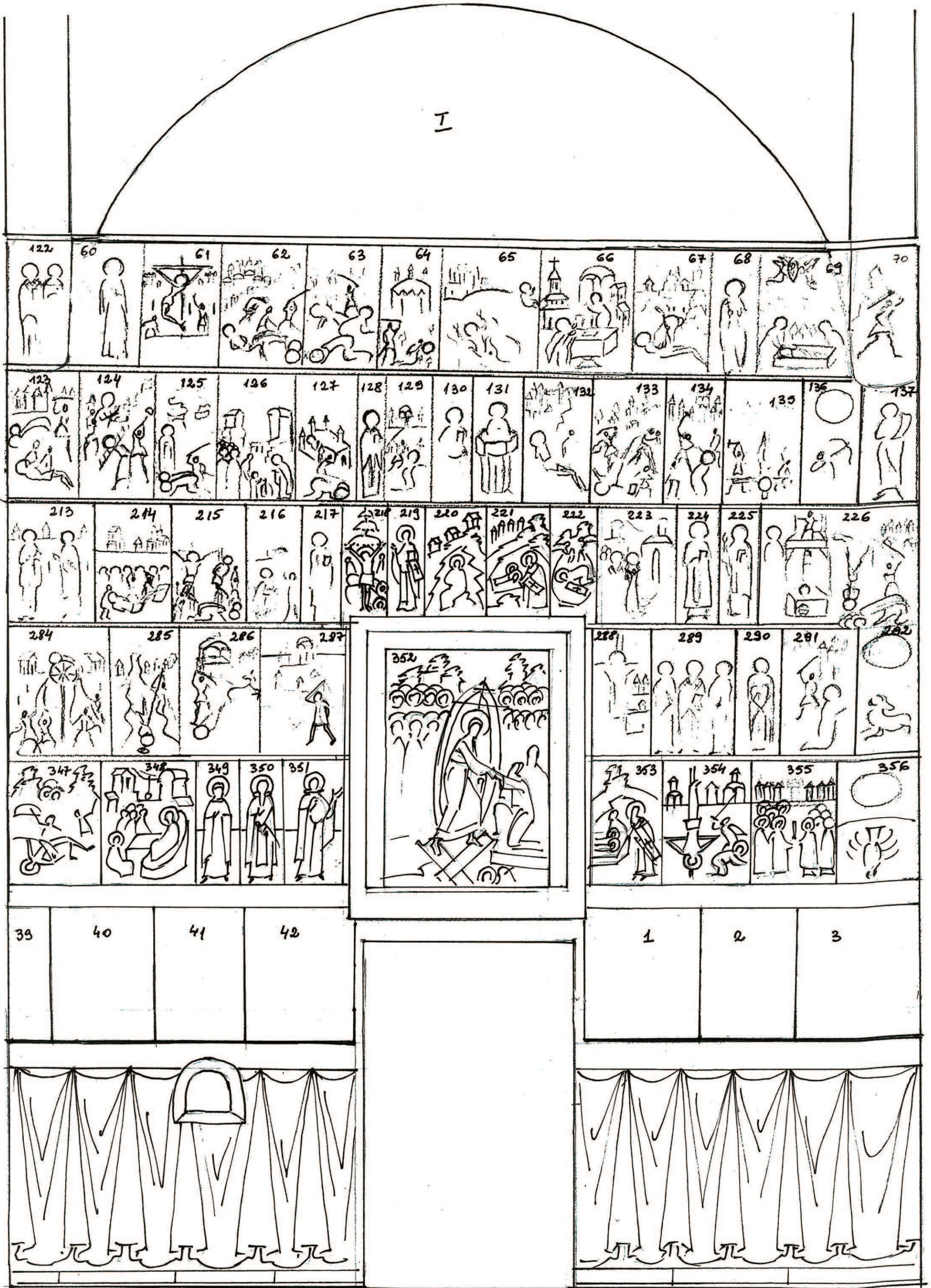
Fig. 28. *Menolog*, 20-26 dec.; 15-19 mart., glaf fereastră sud-vest, partea superioară (foto S. C.).

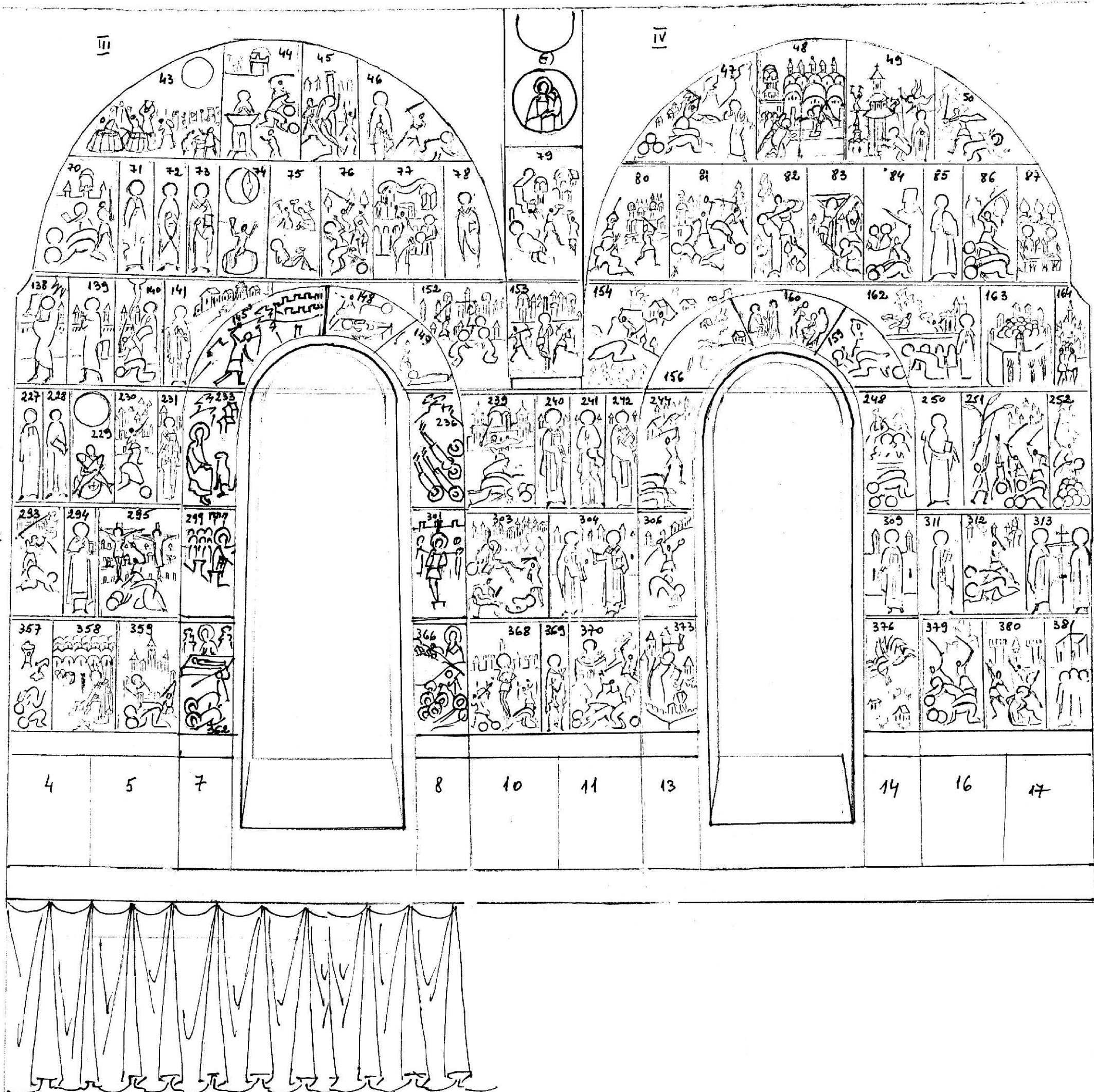


Fig. 29. *Menolog*, 13 nov., perete nord (foto E. C.-B.).



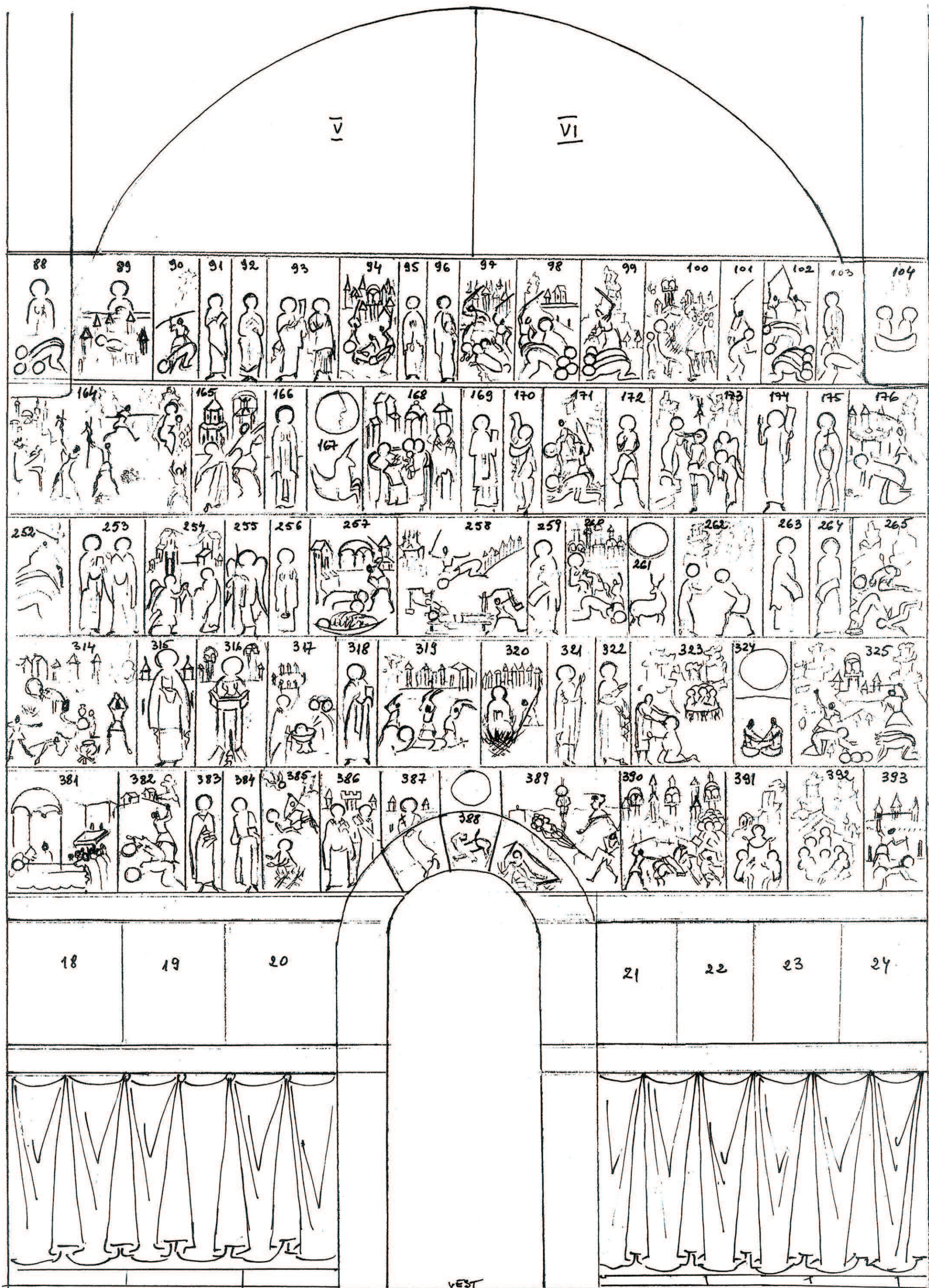
Fig. 30. *Menolog*, 12-13 febr., perete nord (foto G. Z.).



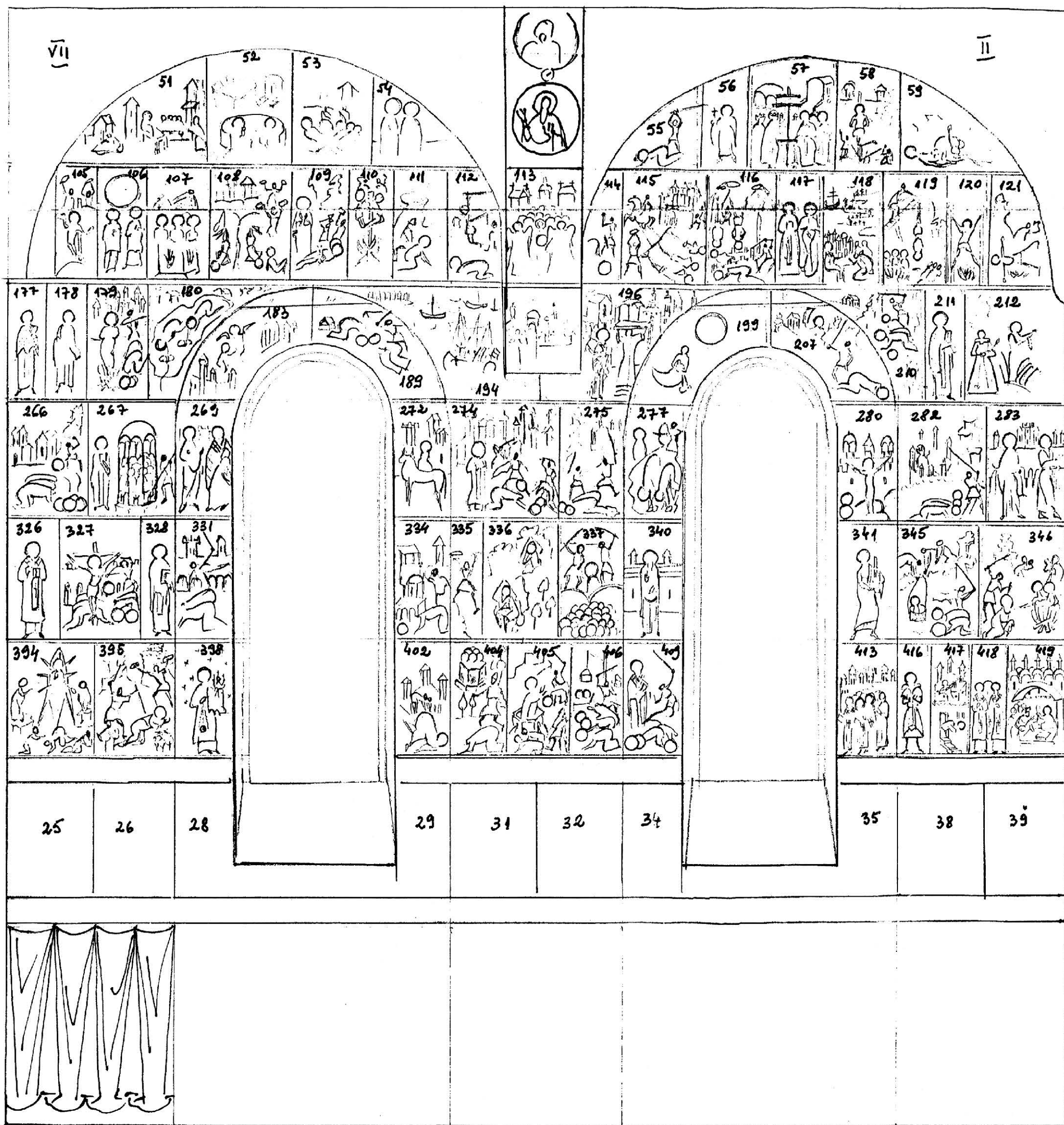


PL. II

SUD



PL. III



PL. IV

NORD

Pl. II Sucevița, Pronaos, Desfășurarea programului iconografic, perete Nord (desen M. Buculei).

PICTURILE DIN BOLNIȚA BISTRIȚEI

de IOANA IANCOVESCU

Mănăstirea Bistrița (com. Costești, jud. Vâlcea), este ctitoria boierilor Craiovești de la sfârșitul secolului al XV-lea, prima mențiune documentară fiind din 1494¹. Mănăstirea a fost parțial ruinată în 1509, când voievodul Mihnea cel Rău a organizat o expediție punitivă împotriva Craioveștilor, atacând și mănăstirea, însă a continuat să funcționeze, întrucât aici s-a săvârșit în anul următor, 1510, nunta viitorului voievod Neagoe Basarab, nepotul Craioveștilor, cu Despina Branković. Curând mănăstirea a fost restaurată de aceiași ctitori, în timpul domniei lui Neagoe Basarab: biserica principală s-a refăcut și terminat de pictat în 1519².

Foarte probabil, mănăstirea era organizată după rânduiala chinovială, dispunând, în buna tradiție a așezămintelor de obște, de o bolniță ridicată probabil la scurtă vreme după clădirile principale. Existența unei prime bolnițe, înainte de 1509, pare să se regăsească într-o mențiune datorată lui Gavriil, *protos*-ul sf. Munte, venit în 1517 în Țara Românească pentru sfințirea mănăstirii de la Curtea de Argeș: relatând distrugerile provocate de Mihnea cel Rău, el amintește de „biserica Sfinților Apostoli, care o zidise Neagoe [...] să fie de îngroparea morților”, pe care Mihnea „iară o au sfârâmat”³. Din context reiese că biserica lui Neagoe se afla în mănăstirea Bistrița, așadar ca biserică de cimitir, deci probabil în incinta vestică, unde se află acum bolnița și cimitirul. După distrugerile lui Mihnea, ea s-a refăcut odată cu ansamblul principal al mănăstirii și este singurul martor care a supraviețuit din construcțiile de secol XVI, căci biserica principală și incinta au fost refăcute total din inițiativa domnitorului Gheorghe Bibescu, între 1846-1856⁴.

Pisania bolniței a fost înlocuită cu ocazia lucrărilor săvârșite aici în 1710 de Șerban Cantacuzino marele vornic, împreună cu soția sa Andreiana⁵, pierzându-se astfel informațiile asupra datării construcției și picturii bolniței, ctitorilor și hramului său. Hramul este menționat însă de Paul de Alep: „în afara mănăstirii este o a treia biserică [pentru cei bolnavi] cu hramul Schimbarea la Față”⁶. O bederniță aflată azi la Muzeul Național de Artă al României, provenind de la Mănăstirea Bistrița, databilă stilistic în secolul al XVI-lea și înfățișând Schimbarea la Față⁷ ar confirma aceasta, știut fiind faptul că iconografia obiectelor liturgice prezintă frecvent icoana hramului bisericii respective. Ctitor al bolniței a fost probabil numai Barbu, marele ban al Craiovei, deoarece este singurul dintre frații Craiovești, ctitorii mănăstirii, care este pictat pe peretele vestic din naos, ținând macheta bisericii, alături de soția sa Negoslava. Barbu este înfățișat în veșmânt monahal, iar inscripția menționează numele său de călugărie, ceea ce a fost considerat un fapt aluziv la un

¹ Un document de la Vlad Călugărul, în *DIR Veacul XIII, XIV și XV. B. Țara Românească*, București 1953, nr. 233, p. 224-226; *DRH B. Țara Românească*, vol. I, București, 1966, nr. 246, p. 400-401; nr. 247, p. 401-405.

² Pisania azi disparută, publicată de Nicolae Iorga în *Inscripții din bisericile României*, vol. II, București 1908 (*Studii și documente cu privire la istoria Românilor*, XV), p. 81; v. și Ctin. Bălan, *Inscripții Vâlcea*, nr. 172.

³ Tit Simeedrea, *Viața și traiul sfântului Nifon, patriarhul Constantinopolului*, București, 1937 (extras din *BOR LV*, 1937, nr. 5-6), p. 15-16.

⁴ Pisania refacerii, la arhim. Veniamin Micle, *Mănăstirea Bistrița olteană*, Mănăstirea Bistrița, 1996, p. 53-54.

⁵ Ctin. Bălan, *Inscripții Vâlcea*, nr. 196.

⁶ *Călătoriile lui Paul de Alep, Călători străini despre țările române*, VI, București, 1976, p. 192; completarea aparține Mariei Holban, editoarea textului. Călătorul sirian precizează că în mijlocul chiliilor de pe latura de răsărit se mai afla o „biserică funerară” închinată sf. Nicolae – probabil un paraclis care putea servi și pentru slujbele funerare. Plasarea bolnițelor în mijlocul cimitirelor mănăstirești (inclusiv la Bistrița) certifică funcția funerară pe care o aveau, pe lângă cea de biserică a „spitalului” mănăstiresc.

⁷ Gabriel Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947, p. 64-67.

eveniment recent⁸. Realizarea picturii se poate plasa așadar între începutul anului 1520, când Barbu Craiovescu este menționat ultima oară în divan ca mare ban, și anul morții sale, respectiv martie 1522 sau 1525⁹.

Biserica are un naos simplu, dreptunghiular, boltit cu semicilindru și este lipsită de pronaos. Inițial dispunea de un pridvor cu parapet și stâlpi subțiri de lemn, având acoperișul la nivelul celui al bisericii, așa cum apare în tabloul votiv. În 1710, Șerban Cantacuzino a înlocuit pridvorul cu unul de zid, modificând vechea fațadă vestică a bisericii și înlocuind pisania; înălțimea calotei acestui adaos a impus înălțarea, în pod, a zidurilor bisericii. Odată cu ușa, s-au lărgit și ferestrele, ceea ce a dus la pierderea picturilor din glafuri și din jurul acestora.

Picturile de la bolnița Bistriței¹⁰ reprezintă cel mai timpuriu ansamblu păstrat după perioada bizantină a Țării Românești. În mod convențional, pictorul a fost considerat a fi fost unul dintre cei trei zugravi care terminaseră în 1519 pictura din biserica principală: Dobromir, Dumitru sau Hirtop – ale căror nume se aflau în pisania, azi dispărută, a catholiconului mănăstirii¹¹.

În altar, bolta este rezervată Sf. Treimi, cu Cel Vechi de Zile cu nimb cruciger și Sf. Duh reprezentat deasupra concii unde se află Maica Domnului cu Pruncul, în varianta bust, ca mai târziu la Stănești, și încadrată de doi arhangheli. Profeții care i se adresează sunt reprezentați în picioare, fapt neobișnuit în iconografia Țării Românești. Registrul median lipsește, din cauza înălțimii reduse a bisericii, iar cel inferior este ocupat de *theoria* ierarhilor, cu Viziunea sf. Petru din Alexandria și Iisus în mormânt la proscomidiar.

Bolta altarului are pe extrados, în ax, o reprezentare neobișnuită: Sf. Duh în chip de porumbel, purtând nimb crucifer și însoțit de siglele numelui lui Hristos¹². Iconografia Sf. Treimi în pictura Țării Românești de secol XVI pare să indice o ușoară nesiguranță, având în vedere și reprezentarea de la bolnița Coziei (1542-3), unde cele trei Persoane din Filoxenia lui Avraam au, fiecare, nimburi crucifere și siglele numelui lui Hristos¹³. Spre axul arcului se îndreaptă câte trei profeți ale căror texte de pe filactere nu sunt alese din repertoriul turelor, ci se adresează tot Maicii Domnului.

Bolta naosului desfășoară în lung, pe semicilindru, o reducere a programului propriu turelor, respectiv Pantocratorul în slavă și cetele îngerești; în lipsa pendantivilor, evangheliștii sunt înlocuiți de simbolurile lor și plasați în jurul slavei.

Singura imagine din ciclul hristic, propriu naosului, este Schimbarea la Față de pe timpanul vestic. Ceea ce ar putea fi interpretat drept o imagine a hramului reprezintă de fapt un *habitus* al vechii iconografii din Țara Românească, ca și din Serbia sau Macedonia: la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș și probabil la Cozia¹⁴ în secolul al XIV-lea, la Stănești și bolnița Coziei în secolul al XVI-lea, Schimbarea la Față este extrasă din ciclul Marilor Sărbători și plasată în acest loc privilegiat, practică desprinsă probabil mai curând din tradiția iconografică decât din curentul isihast, așa cum s-a presupus uneori¹⁵.

În schimb, cele două registre narrative ale naosului (mai puțin peretele vestic) sunt ocupate de un amplu ciclu hagiografic, cel al sf. Ioan Botezătorul, cel mai vechi ciclu complet păstrat în Țara Românească. Acesta nu este impus nici de hram, nici de practicile iconografice valahe (unde ciclurile hagiografice sunt foarte rare), sau, cu atât mai puțin, de profilul iconografic al naosurilor¹⁶, însă reprezintă o temă adecvată funcției

⁸ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mănăstirii Bistrița-Vâlcea*, SCIA-AP 19 (1972), nr. 2, p. 181.

⁹ *Ibidem*, n. 13. Autoarea preia și nuanțează datarea înaintată de Ion Donat (*Fundațiunile religioase ale Olteniei*, Craiova, 1937, p. 18-20) și Emil Lăzărescu (comunicare la IIA, 1969, *ibidem*, n. 7). După Alexandru Efremov, pictura se plasează „ante 1520”, către 1513-1514 (*Pictura interioară din paraclisul mănăstirii Bistrița-Vâlcea*, BMI XLI (1972), nr. 3, p. 70 și 72); I. D. Ștefănescu datează bolnița curând după 1517 (*La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 112).

¹⁰ Principalele studii asupra picturii de la Bistrița la: I. D. Ștefănescu, *La peinture*, p. 110-112; Al. Efremov, *Pictura*, p. 67-78 (cu relevee iconografice la p. 70-71); Maria-Ana Musicescu, *Pictura*, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, p. 265-266 (care datează pictura 1523-1529); C.L. Dumitrescu, *Pictura*, p. 179-193; Eadem, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, *pass* (relevee iconografice la p. 24-25). O prezentare a bisericii și la Luiza Zamora, *Biserici bolniță din Țara Românească în secolele XVI-XVIII*, Grupul Român pentru o Istorie Alternativă (www.patzinakia.ro), București – Cluj-Napoca, 2007, linkul direct, p. 22-30 și lista aproximativă a scenelor la p. 119.

¹¹ *Supra*, n. 2.

¹² Cu siglele numelui lui Hristos, dar fără nimb cruciger, în reprezentarea sf. Treimi la biserica Sf. Nicolae Tzotza din Kastoria, sec. XIV (Iannis Sissiou, *A Composition combining Holy Trinity and royal Deisis in a Church in Kastoria* (în bulgară, rez. engl.), în *Iskustvo/Art in Bulgaria* 1996, 33-34, p. 32-33).

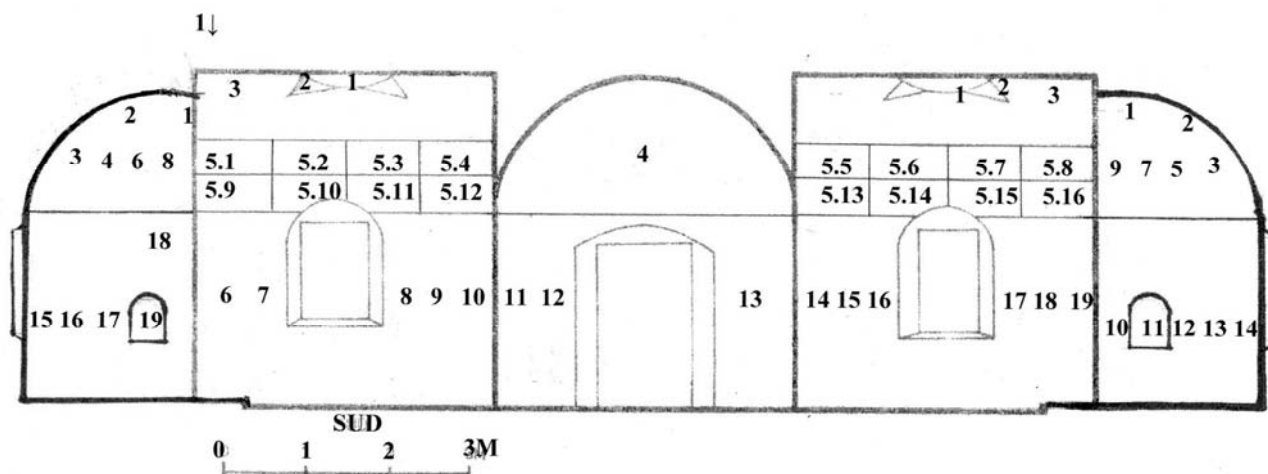
¹³ Formulă care în 1551 va fi interzisă de Stoglav (Leonid Ouspensky, Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 1989, p. 205, n. 8).

¹⁴ *Vezi RRHA-BA*, XLVI (2009), p. 7.

¹⁵ C.L. Dumitrescu, *Pictura*, p. 188-189.

¹⁶ După C.L. Dumitrescu, „pondera revine unor teme proprii pronaosului și nu întâmplător, ci tocmai pentru că încăperea trebuia să îndeplinească în primul rând această funcție [funerară]”, *Pictura*, p. 189-190.

acestei biserici, după cum arată faptul că același ciclu este prezent și în pronaosul bolniței de la Cozia, închinat sf. Apostoli. Asocierea figurii sf. Ioan Botezătorul contextelor funerare¹⁷ – motivată de înțelegerea botezului ca moarte mistică și înviere la o nouă viață – este atestată de unele relicve care poartă chipul Botezătorului¹⁸. Seria de 16 scene reproduce structura „clasică” a ciclului, bazată pe narațiunea evanghelică, căreia i se adaugă scena Aflării capului, episod deja de mult timp intrat în tradiția iconografică. El s-a preluat probabil pe această filieră, deși – corespunzând uneia dintre sărbătorile Bisericii – dispunea deja de o tradiție liturgică și literară care încurajase circulația textului detaliat, așa cum s-a păstrat de exemplu într-un manuscris contemporan, scris în Valahia într-o slavonă de redacție sârbească (așa cum ar fi fost de așteptat în mediul cărturăresc al Bistriței)¹⁹. Inscripțiile însoțitoare ale scenelor reproduc și ele, mai mult sau mai puțin exact, citate evanghelice.



Pl. I. Bolnița Bistriței, releveul iconografic

Din registrul inferior lipsesc sfinții militari, locul lor fiind luat, ca în practica iconografică athonită, de către marii cuvioși – dintre care nu lipsește, desigur, sf. Pahomie, ocrotitorul ctitorului. Lor le este asociat sf. Nicolae, după o tradiție macedoneană care îl plasează în proximitatea altarului (și la Stănești sau, probabil, la mănăstirea Argeșului²⁰) și sf. Grigore Decapolitul, la prima sa reprezentare păstrată în Țara Românească și care reproduce fidel cea mai veche tipologie, regăsită ulterior în toate reprezentările românești. Din repertoriul naosului este preluată doar icoana sf. Împărați pe peretele de vest, pandant cu tabloul votiv, atestând așadar o practică iconografică ce nu singularizează iconografia imperială, cu atât mai mult cu cât în această biserică nu sunt figurați sfinții militari²¹.

Cei doi ctitori țin macheta bisericii; capul Negoslavei a fost repictat în 1710, odată cu modificarea ușii; tot acum s-a pierdut și inscripția denominatoare, numele ei recuperându-se din documente²².

¹⁷ Richard Krautheimer, *Introduction to an «Iconography of Mediaeval Architecture»*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1942), p. 27-30.

¹⁸ Un relicvar bizantin (ante 1323) cunoscut numai dintr-o gravură târzie, avea pe capac reprezentarea sf. Ioan Botezătorul cu aripi, ținând tîpsia cu capul tăiat și un filacter cu textul unei stihiri de la vecernia Nașterii (*Reallexikon zur Byzantinische Kunst*, III, col. 624-5). Aceeași reprezentare (dar cu alt text) pe icoana-relicvar aflată azi în expunerea MNAR și provenind de la Bistrița (de factură bulgară, databilă la începutul sec. XVII), în care sunt încastrate moaște de sfinți (nu și de la sf. Ioan), însoțite de icoanele respective.

¹⁹ Ms. slav. BAR 305, ff. 150^v-154^v. Manuscrisul cuprinde omiliile la sărbătorile bisericești principale pe lunile ianuarie-august. Databil cca 1510-1520 după Ion Radu Mircea (*Répertoire des manuscrits slaves en Roumanie. Auteurs byzantins et slaves*, text revăzut de Pavlina Bojceva, Sofia, 2005, p. 233); P. P. Panaitescu plasează manuscrisul în secolul al XV-lea (*Catalogul manuscriselor slavo-române și slave din Biblioteca Academiei Române*, ediție îngrijită de Dalila-Lucia Aramă și revizuită de G. Mihăilă, București, 2003, p. 34-45).

²⁰ *Mărturie. Frescele de la mănăstirea Argeșului*, catalog de expoziție alcătuit de Emanuela Cernea și Lucreția Pătrășcanu, București, 2012, p. 90.

²¹ Pentru asocierea sf. Împărați cu sfinții militari, v. Christopher Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Ashgate 2003, p. 284 sq.

²² Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova*, București, 1971, p. 17.

Stilistic, pictura de la bolnița Bistriței a fost considerată veriga „a cărei lipsă este mult deplânsă, care face legătura între pictura secolului al XIV-lea cu cea din secolul al XVI-lea”²³, respectiv ultima manifestare a tradiției bizantine, prezentă în Țara Românească la Cozia²⁴. Cromatica sobră, dar de o „luminozitate blândă”²⁵, atât de îndrăgită de pictura paleologă târzie, sau eleganța siluetelor arhanghelilor de pe boltă care amintește de familiarizarea cu modelele elenistice a picturilor metropolei, înscriu acest ansamblu între ultimele ecouri ale picturii paleologe. În același timp, desenul ferm al figurilor, cu contraste puternice între proplasmă și straturile cromatice de pe chipuri, amintește unele procedee dezvoltate de pictura cretană.

Pictura a fost restaurată între 2001-2007 de către pictorul restaurator Elena Murariu; fotografiile sunt realizate în timpul, și după restaurare.

²³ A. Efremov, *Pictura*, p. 78.

²⁴ M.A. Musicescu, *Pictura*, p. 265 (v. n. 10).

²⁵ C.L. Dumitrescu, *Pictura*, p. 67.



Fig. 1. Cel Vechi de Zile, bolta altarului.



Fig. 2. Maica Domnului cu Pruncul, conca altarului.



Fig. 3. Prorocul Zaharia, prorocul David, arhanghelul Mihail, bolta altarului.



Fig. 4. Viziunea sf. Petru din Alexandria, altar N.



Fig. 5. Viziunea sf. Petru din Alexandria, detaliu: Arie.



Fig. 6. Iisus în mormânt, proscomidiar.



Fig. 8. Sf. Vasile, Atanasie, Spiridon, ierarh fără nume, altar, S.



Fig. 9. Sf. Atanasie, detaliu.



Fig. 11. Sf. Spiridon, detaliu.



Fig. 12. Sf. Duh, prorocii Moise și Aaron, extradossul bolții altarului.



Fig. 16. Schimbarea la Față, naos V.



Fig. 17. Schimbarea la Față, detaliu.



Fig. 18.1.



Fig. 18.2.

Fig. 18. Ciclul hagiografic al Sf. Ioan Botezătorul: 18.1. Vestirea lui Zaharia, naos S; 18.2. Întâlnirea cu Elisabeta, naos S.



Fig. 18.3



Fig. 18.4



Fig. 18.6



Fig. 18.7

Fig. 18. Ciclul hagiografic al Sf. Ioan Botezătorul: 18.3. Nașterea sf. Ioan, naos S; 18.4. Înjunghierea lui Zaharia, naos S; 18.6. Sf. Ioan dus de înger în pustie, naos N; 18.7. Sf. Ioan predicând fariseilor, naos N.



Fig. 18.8



Fig. 18.9



Fig. 18.10



Fig. 18.11

Fig. 18. Ciclul hagiografic al sf. Ioan Botezătorul: 18.8. Sf. Ioan predicând vameșilor și soldaților, naos N; 18.9. Sf. Ioan botezând; Sf. Ioan predicând despre Hristos, naos S; 18.10. Dialogul dintre Iisus și Ioan, naos S; 18.11. Botezul Domnului, naos S.



Fig. 18.12



Fig. 18.13



Fig. 18.14



Fig. 18.15

Fig. 18. Ciclul hagiografic al sf. Ioan Botezătorul: 18.12. Sf. Ioan muștră pe Irod, naos S; 18.13. Sf. Ioan dus în temniță, naos N; 18.14. Ospățul lui Irod, naos N; 18. 15. Tăierea capului sf. Ioan, naos N.



Fig. 19. Sf. Sava și Antonie, naos S.



Fig. 20. Sf. Eftimie, Maxim, Ilarion, naos S.



Fig. 21. Barbu Craiovescu și Negoslava, naos V.



Fig. 22. Sf. Împărați, naos V.



Fig. 24. Sf. Atanasie Atonitul, Grigore Decapolitul, Nicolae, naos N.



Fig. 23. Sf. Teodosie Chinoviarhul, Pahomie, Pavel Tebeul, naos V.



Fig. 7. Sf. Chiril al Alexandriei, altar N.



Fig. 10. Sf. Spiridon, detaliu.



Fig. 14. Pantocrator.



Fig. 13. Sf. Duh.



Fig. 15. Arhangheli și serafimi,
bolta naosului spre E.



Fig. 18.5.



Fig. 18.16.

Fig. 18. Ciclul hagiografic al sf. Ioan Botezătorul: 18.5. Fuga Elisabetei, naos N; 18.6. Sf. Ioan dus de înger în pustie, naos N.

Anexa

PROGRAMUL ICONOGRAFIC*

Altar

1. **Cel Vechi de Zile** (вѣтхїи днѣми, їс хс)
2. **Sf. Duh** [...]
3. **Maica Domnului cu Pruncul** („Oscotitoarea tuturor”, въскѣнь застыница, їс хс)
4. **Arhanghelul Mihail** (N; [а]р(х)²⁶ миѡанл)
5. **Arhanghelul [Gavriil]** (S; [...])
6. **Profetul David** (N; прѣ[к] дѣдѣ; pe filacter: [...])
7. **Profetul Solomon** (S; прѣк соломо(н); pe filacter: „Ascultă fiică și vezi”, слыши дѣщи и вѣждѣ: Ps. 44, 12)
8. **Profetul Zaharia** cu cădelniță (N; прѣк захарїа)
9. **Profetul Ieremia** cu sfeșnic (S; прѣк єремїа)
10. **Viziunea sf. Petru din Alexandria** (сѣм²⁷ · пє|трѣ · алє|ѡа(н)дрѣск|н · ; їс хс ; „Cine Ți-a rupt, Mântuitorule, haina ?”, кто ти рїзж сїє ра(з)дра)
11. **Iisus în mormânt** (їс хс)
12. **Sf. Chiril [al Alexandriei]** (сѣм кїрї(л) · ; pe filacter: „Mai ales pentru [preasfânta], curata, preabinecuvântata stăpâna noastră, de Dumnezeu Născătoarea și pururea Fecioara Maria”, нзр[...](а)но ѡ [...]|[...] чє[с]тѣ|н [...] прѣк|влѣосло|венѣн| влѣчнцє| ншєн бѣн| н рнєно|д[в]ѣн ма|рїн :~²⁸: ecfonis după epiclesă)
13. **Sf. Grigore Teologul** (сѣм грїгорїє| вѣосло(в); pe filacter: „Dumnezeule sfinte, Care întru sfinți Te odihnești, Cel ce, cu glas întreit-sfânt de serafimi” (...ești lăudat), вє сѣм| нжє вѣ| сѣм по|ч|нвєн| [нж]є тр(н)|[с]тїнн| гласом| ѡ(т) сєрафїнмѣ вѣ²⁹: rugăciunea de taină de la Trisagion)
14. **Sf. Ioan Gură de Aur** (сѣм · ѡ · | златѡгѣсѣ³⁰)
15. **Sf. Vasile cel Mare** (сѣм васнлїє| велнкы)
16. **Sf. Athanasie al Alexandriei** (сѣм аѡнасїє| алѡа(н)дрѣ|скн; pe filacter: „Pentru aceasta, Stăpâne preasfinte și noi păcătoșii și nevrednicii robii Țăi aceștia”, сєго ра(дѣ³¹)| вл[...](а)ко прѣсѣтїю| н ми грѣшны|н| н нєдо|сто[...]|н| равы т|вою сїю| :³² : rugăciunea de taină înainte de epiclesă, în liturghia sf. Vasile cel Mare)
17. **Sf. Spiridon** (сѣм спїрїдон; pe filacter: „Iar pe noi pe toți, care ne împărtășim dintr-o pâine și dintr-un potir, unul cu altul” (...să ne unești), на[(с)] жє вѣ|сѣхѣ н|жє ѡ[(т)] єдїного хлѣба н ч|ашє прн|чєшам|шнхє| сѣ єдїнн| дроугѣ| :³³ : rugăciunea de taină după epiclesă, în liturghia sf. Vasile cel Mare)

* Culegerea inscripțiilor a fost prilejuită de proiectul „Text și imagine în pictura românească de secol XVI”, în curs de realizare la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” sub coordonarea lui Constantin Ciobanu. Verificarea și traducerea inscripțiilor slavone s-au făcut împreună cu Ruxandra Lambru – căreia îi mulțumim încă o dată.

²⁶ Azi nu mai este vizibil.

²⁷ Scris cu к și і, probabil o formă incompletă a prescurtării сѣмн.

²⁸ În ms. slav. BAR 502 (*Liturghier*, sec. XVI, Țara Românească? slavonă de redacție mediobulgară, *apud* P.P. Panaitescu, *Catalogul*, 2003, p. 337-338), f. 32v: нзрѣдно ѡ прѣсѣтѣн чн|сѣн прѣвл(є)веннѣн... În *Liturghierul* lui Macarie (Târgoviște, 1508, p. 86): нзредно ѡ прѣсѣтѣн ч(с)ѣтѣн н прѣвл(є)веннѣн...

²⁹ În *Liturghierul* lui Macarie (p. 45) și ms. slav. 502 (f. 12v): вѣспѣваемн.

³⁰ Filacterul a fost distrus, odată cu Agnețul și textul de la sf. Vasile, în momentul în care s-a lărgit fereastra.

³¹ În loc de радн.

³² Ultimul cuvânt lipsește în ms. slav. 502 (f. 55r) și din *Liturghierul* lui Macarie (p. 145).

³³ Completările după ms. slav. 502 (f. 56r) și *Liturghierul* lui Macarie (p. 147).

18. **Sf. ierarh** ([...]; pe filacter: „Mulțumim Ție, Împărate nevăzut, Cel ce cu puterea Ta cea nemăsurată [toate le-ai făcut]”, вѣдоушимъ тебѣ [ца]рѣу невидимъ иже възмѣрноу твою силѣу в[...]са кол[...]³⁴: rugăciunea de taină la plecarea capetelor, la liturgia sf. Ioan Gură de Aur)
19. **Cruce** (ѿ хс ни ка³⁵)

Extradosul boltii altarului

1. **Sf. Duh** (lateral: сѣмь дхъ; nimb cruciger fără litere; deasupra: ѿ хс)
2. **Profetul Moise** (N; [...] монси · ; pe filacter: „Rug arzând [...] mai înainte te-am văzut”, въ[г]н[...]| несь[...]| а[р]хъ прѣвн[д]хъ тебѣ : : cf. Ieș 3, 2)
3. **Profetul Aaron** (S; пр[о]къ ааронъ; pe filacter: „Bună mireasmă [...]”, вѣоу[х]аніе н[...]|т[...]|[...]|емь · | : : cf. Numerii 16, 46?)
4. **Profet** (N; [...] pe filacter: [...])
5. **Profet** (S; [...] pe filacter: [...])
6. **Profetul Daniil** (N; пр[о]къ · данилъ; pe filacter: „Am văzut pregătindu-se scaune și pe Cel Vechi de zile stând”, азъ видѣхъ дондеже прѣстоуи поставише · н ве[т]х[и]н днѣ[и]н сѣд[и] · е · : Dan. 7, 9)
7. **Profetul Isaia** (S; [п]р[о]къ ісаи[а]; pe filacter: [...])

Naos

1. **Pantocrator** (ѿ хс, ѿ пантократоръ; inscripția circulară: „Domnul din cer pe pământ a privit, ca să audă suspinul celor ferecați, să dezlege pe fiii celor omorâți, să vestească în Sion numele Domnului și lauda Lui în Ierusalim, când se vor aduna popoarele împreună și împărățiile, ca să slujească Domnului”, ꙗко ꙗко сѣнь на земли прѣзрѣ оуслышати въздыханіе вѣковны(х) · раздрѣшати сѣнь оумирѣвающих · възвѣститѣ въ сѣмь нмѣ гнѣ · н хвалѣ его въ іер[с]лѣмѣ · егда съвершѣт сѣмь людѣмъ вѣкы · н црѣ ѿ[же] работати гос[т]и : : ps. 101, 20-23)
2. **Tetramorf** (SE [Marcu]; SV Ioan, ѿ; NV [Matei]; NE Luca, ѿ)
3. **Îngeri**: la E: **arh Mihail** (арх[и] михан[а]), **Gavriil** (арх[и] гавріл[а]) și doi **serafimi**; la V: doi **îngeri** („îngerul Domnului”, агглы гнѣ) și doi **serafimi**
4. „**Sfânta Schimbare la Față**” (сѣ[н] прѣвѣражені[е]³⁶, lângă capul lui Iisus, la fiecare episod: ѿ хс; lângă apostolii din scena centrală: sf. Petru: ꙗ; sf. Iacov: ѿ; sf. Ioan: ѿ)
5. **Viața sf. Ioan Botezătorul**: **5.1. „Buna vestire a lui Zaharia”** (вѣоу[х]аніе[е] захаріинноу: Lc. 1, 11-20); **5.2. Întâlnirea Maicii Domnului cu Elisabeta** („[...] Născătoarei de Dumnezeu [...]”, [...]а[...]| · вѣ[е] [...]е[н]: cf. Lc. 1, 39-41); **5.3. „Nașterea sf. Ioan Înaintemergătorul”** ([рождѣ]ство³⁷ сѣго ѿ прѣчн ·); **5.4. „Înjunghierea lui Zaharia”** (закланіе захаріинноу: cf. Mt. 23, 35; Lc. 11, 51); **5.5. Uciderea pruncilor și fuga Elisabetei** („[...] Elisabeta cu pruncul”, [...]е[и] [...] елсаве[т] ѿ[...]| сѣ младѣн[...](м) · : cf. Mt. 1, 16); **5.6. „Îngerul duce pe Io[an] în pustie”** ([н]аставлѣ[т] агглы ѿ въ п[у]стннѣ: cf. Lc. 1, 80); **5.7. Sf. Ioan predicând fariseilor** („Pui de vipere, [cine] v-a arătat să fugiți de la fața mâniei [ce va să fie?]. Iată și securea [stă] la rădăcina pomilor”, [порож]дѣ ехиднов[...] сказа[...] ва[...](мъ) вѣже[...] [гнѣ]ва · оуже во н секира при ко[р]ени дрѣва : Mt. 3, 7 și 10; Lc. 3, 7 și 9); **5.8. Sf. Ioan predicând vameșilor și soldaților** (ѿ; „[au venit?] vameșii [...] și soldații să se boteze, [...]интариѣ [...]н ко[...]|н [...] к[...](р)ѣн[...]|н[...]: Lc. 3, 12-14); **5.9. Sf. Ioan botezând; sf. Ioan predicând despre Hristos** (ѿ; lângă Iisus: ѿ хс; în centrul scenei: „eu vă botez cu apă; [Cel ce vine] după mine este mai puternic decât mine; Aceluia nu sunt vrednic [...]]; [Acesta

³⁴ În *Liturghierul* lui Macarie (p. 95): ...въсѣхъ сѣдѣлакъ.

³⁵ Cu tilde !

³⁶ În partea superioară, de o parte și de alta a slavei, o inscripție azi ilizibilă pare să fi fost legată de titlul scenei.

³⁷ Completările inscripțiilor din ciclul hagiografic al sf. Ioan după inscripțiile de la bolnița Coziei: *SCIA-AP* (2012), p. 170.

- vă va] boteza [cu Duh Sfânt și] cu foc; El are lopata [...], азъ оуко водое крышь ки грѣде³⁸ же крѣпан[...] мене| емъже нѣкъ(м) достоннь ѡ[...] | [...] крѣстн[...] | [н о]гнем емъ[же] ло[...]; la picioarele lui Iisus continuarea: „iar pleava să se arunce în foc”, а плѣк[...] да съжежет · : Mt. 3, 11-12; Lc. 3, 16-17); **5.10. Dialogul dintre Iisus și Ioan** ([...], Mt. 3, 14-15); **5.11. „Botezul Domnului”** (ѿ; к[р]ѣ[н]іе[н]іе гнн: Mt. 3, 16-17; Mc. 1, 10-11; Lc. 3, 21-22); **5.12. Sf. Ioan mustră pe Irod** („Nu se cuvine ție să ai pe femeia lui Filip, fratele tău”, не [д]остои ти се имѣти женѣ филипа| врата³⁹ тв(о)его :~ : Mt. 14, 4; Mc. 6, 18); **5.13. „Ioan a fost aruncat în temniță”** ([вѣ]вр[ѣ]ж[дѣн?] · ѿ · вѣ темныцѣ · : Mt. 14, 3; Mc. 6, 17); **5.14. „Ospățul lui Irod”** (чръж(д)еніе ірѡдѡв[о]: Mt. 14, 6-11; Mc. 6, 21-28); **5.15. „Tăierea [capului sf. Ioan] Înaintemergătorul”** (lângă capul sf. Ioan: ѿ; [оу]с[ѣ]кнѡвеніе [глава ѿ]| пр(д)тѣчы: Mt. 14, 10; Mc. 6, 28); **5.16. Îngroparea trupului; aflarea capului sf. Ioan** („Aflarea cinstului cap al Înaintemergătorului”, ѡкрѣтеніе⁴⁰ ч(с)тм[...] главы пртчи)
6. **Sf. Sava**⁴¹ (сѣн сава · ; pe filacter: „Este omului să cadă de la înălțimi și să se zdrobească [...] și (pe?) limba ta să cadă (=să piară?)”, оуне ест члѡу съ| вксоth п|сѣth н скрѣшнѣth сѣн| еже [...] н ѿаѣн|ка твоего · | пастн :~)
 7. **Sf. [Antonie cel Mare]** (сѣн [...]; pe filacter: „Am văzut mrejele diavolului cum se întind peste fața întregii lumi”, видѣ(х) сѣ|тн враж|ін прѡст|рѣ тѣ по л|нцѣ въсѣ|н зѣмлі : : *Patericul*, pentru avva Antonie 9)
 8. **Sf. Eftimie** ([...]міе · ; pe filacter: „Fraților, înaintea ochilor să aveți pururea moartea și munca”, вратіе| прѣдѣ| ѡчнм|а пр[...]н|о сѣмр|тѣ нм|ѣнтѣ| н мѣк :~⁴²)
 9. **Sf. Maxim Mărturisitorul** (сѣн мажн[...]) · | нспѡвѣдннкъ; pe filacter: „Împărtășește-te cu măsurată hrană, cu tăcere și cu rugăciune”, прн[...]ш|[...]нсе пнш|ѣ въ мѣр|ѣ съ млы|чаніемъ| н млтѡ(м) :)
 10. **Sf. Ilarion** (сѣт[н] і[...]|ро[...](н); pe filacter: „Dacă [pentru] pânțele lucrezi vioi, cu atât mai mult îngrijește-te de suflet” (?), аще чрѣкѡ рав|ѡтаешн| ѣсърдн|нн колн|же попе|чешне ѡ| дшѣ :~)
 11. **Pahomie/jupan Barbul [Craiovescu]** („Jupan Barbul ban a schimbat numele său [în] Pahomie”, жѣпа(н) барвѣ(л) ба(н) · прѣкнменѡка| нмѣ емѣ · пахоміе :~⁴³)
 12. [Negoslava]
 13. **Sf. Constantin și Elena** ([сѣтн] константн(н); сѣа елена)
 14. **Sf. Teodosie Începătorul de obște** (сѣт[н] · ѡсѡ(до)сіе · ѡсѡенжнтель; pe filacter: „Rădăcina tuturor [relelor?] [este] [...]”, корѣ[...]| въсѣ[...]|а[...]|комъ чрѣпа⁴⁴[...]| [...])
 15. **Sf. Pahomie** (сѣтн пахоміе; pe filacter: [...], ло[...]|т[...]|[...]|[...]|[...]|[...]|[...]|[...])
 16. **Sf. Pavel [din Tebaida]** (сѣтн · павель; pe filacter: „Astfel [...]”, тако [...]а[...]|[...]|рѣкѣ| [...]сн[...]|[...]|[...]|[...])
 17. **Sf. Athanasie de la Athos** ([...]сіе · а(т)ѡнскы · ; pe filacter inscripție ștearsă)
 18. **Sf. Grigore Decapolitul** (сѣтн · грнгоріе · декаполнтѣ)
 19. **Sf. Nicolae** (сѣтн · ннколае ·)

³⁸ Vsl. грядѣ.

³⁹ Cuvântul врата a fost scris de două ori.

⁴⁰ Cuvântul a fost scris încă o dată, în marginea stângă a scenei.

⁴¹ Probabil al Ierusalimului: C.L. Dumitrescu, *Pictura*, n. 21.

⁴² La bolnița Coziei, citatul este: вратіе прѣ(д) ѡчнма прысно| сѣмрѣтѣ нмѣ|нтѣ н мѣкж| вонте се.

⁴³ Textul inscripției a fost publicat în numeroase rânduri. Ultima mențiune, cu bibliografia completă, la Ctin. Bălan, *Inscripții Vâlcea*, nr. 198.

⁴⁴ Posibilă legătură cu verbul чрѣти „a sorbi”. În cazul acesta, referirea ar putea fi la (multa) băutură.

- vă va] boteza [cu Duh Sfânt și] cu foc; El are lopata [...]", азъ оуко водое крышь ки грѣде³⁸ же крѣпан[...] мене| емъже нѣкъ(м) достоннь ѡ[...] | [...] крѣстн[...] | [н о]гнем емъ[же] ло[...]; la picioarele lui Iisus continuarea: „iar pleava să se arunce în foc”, а плѣк[...] да съжежет · : Mt. 3, 11-12; Lc. 3, 16-17); **5.10. Dialogul dintre Iisus și Ioan** ([...], Mt. 3, 14-15); **5.11. „Botezul Domnului”** (ѿ; к[р]ѣ[н]іе[н]іе гнн: Mt. 3, 16-17; Mc. 1, 10-11; Lc. 3, 21-22); **5.12. Sf. Ioan mustră pe Irod** („Nu se cuvine ție să ai pe femeia lui Filip, fratele tău”, не [д]остои ти се имѣти женѣ филипа| врата³⁹ тв(о)его :~ : Mt. 14, 4; Mc. 6, 18); **5.13. „Ioan a fost aruncat în temniță”** ([вѣ]вр[ѣ]ж[дѣн?] · ѿ · вѣ темныцѣ · : Mt. 14, 3; Mc. 6, 17); **5.14. „Ospățul lui Irod”** (чръж(д)еніе ірѡдѡв[о]: Mt. 14, 6-11; Mc. 6, 21-28); **5.15. „Tăierea [capului sf. Ioan] Înaintemergătorul”** (lângă capul sf. Ioan: ѿ; [оу]с[ѣ]кнѡвеніе [глава ѿ]| пр(д)тѣчы: Mt. 14, 10; Mc. 6, 28); **5.16. Îngroparea trupului; aflarea capului sf. Ioan** („Aflarea cinstului cap al Înaintemergătorului”, ѡкрѣтеніе⁴⁰ ч(с)тм[...] главы пртчи)
6. **Sf. Sava**⁴¹ (сѣн сава · ; pe filacter: „Este omului să cadă de la înălțimi și să se zdrobească [...] și (pe?) limba ta să cadă (=să piară?)”, оуне ест члѡу съ| вксоth п|стн н скрѣшнтн сен| еже [...] н іазн|ка твоєго · | пастн :~)
 7. **Sf. [Antonie cel Mare]** (сѣн [...]; pe filacter: „Am văzut mrejele diavolului cum se întind peste fața întregii lumi”, видѣ(х) сѣ|тн враж|ін прѡст|рѣ тѣ по л|нцѣ въс|н зємлн : : *Patericul*, pentru avva Antonie 9)
 8. **Sf. Eftimie** ([...]міе · ; pe filacter: „Fraților, înaintea ochilor să aveți pururea moartea și munca”, братіе| прѣдѣ| ѡчнм|а пр[...]н|о сѣмр|тѣ нм|ѣнтѣ| н мѣк :~⁴²)
 9. **Sf. Maxim Mărturisitorul** (сѣн мажн[...]) · | нспѡвѣдникъ; pe filacter: „Împărtășește-te cu măsurată hrană, cu tăcere și cu rugăciune”, прн[...]ш|[...]нсе пнш|ѣ въ мѣр|ѣ съ млы|чанієм| н млтѡ(м) :)
 10. **Sf. Ilarion** (сѣт[н] і[...]|ро[...](н); pe filacter: „Dacă [pentru] pânțele lucrezi vioi, cu atât mai mult îngrijește-te de suflet” (?), аще чрѣкѡ рав|ѡтаешн| зсърдн|нн колн|же попе|чешнє ѡ дшѣ :~)
 11. **Pahomie/jupan Barbul [Craiovescu]** („Jupan Barbul ban a schimbat numele său [în] Pahomie”, жупа(н) барв(л) ба(н) · прѣимєновка| нмє емѣ · пахоміе :~⁴³)
 12. [Negoslava]
 13. **Sf. Constantin și Elena** ([сѣн] константн(н); сѣа елена)
 14. **Sf. Teodosie Începătorul de obște** (сѣт[н] · ѡєѡ(до)сіе · ѡѡцєнжнтєль; pe filacter: „Rădăcina tuturor [relelor?] [este] [...]”, корє[...]| въсѣ[...]|а[...]|комѣ чрѣпа⁴⁴[...]| [...])
 15. **Sf. Pahomie** (сѣн пахоміе; pe filacter: [...], ло[...]|т[...]|[...]|[...]|[...]|[...]|[...]|[...])
 16. **Sf. Pavel [din Tebaida]** (сѣн · павєль; pe filacter: „Astfel [...]”, тако [...]а[...]|[...]|[...]|[...]|[...])
 17. **Sf. Athanasie de la Athos** ([...]сіе · а(т)ѡнскы · ; pe filacter inscripție ștearsă)
 18. **Sf. Grigore Decapolitul** (сѣн · грнгоріе · декаполнтѣ)
 19. **Sf. Nicolae** (сѣн · ннколає ·)

³⁸ Vsl. градѣ.

³⁹ Cuvântul врата a fost scris de două ori.

⁴⁰ Cuvântul a fost scris încă o dată, în marginea stângă a scenei.

⁴¹ Probabil al Ierusalimului: C.L. Dumitrescu, *Pictura*, n. 21.

⁴² La bolnița Coziei, citatul este: братіе прѣ(д) ѡчнма прысно| сѣмрѣтѣ нмє|нтє н мѣкж| вонте се.

⁴³ Textul inscripției a fost publicat în numeroase rânduri. Ultima mențiune, cu bibliografia completă, la Ctin. Bălan, *Inscripții Vâlcea*, nr. 198.

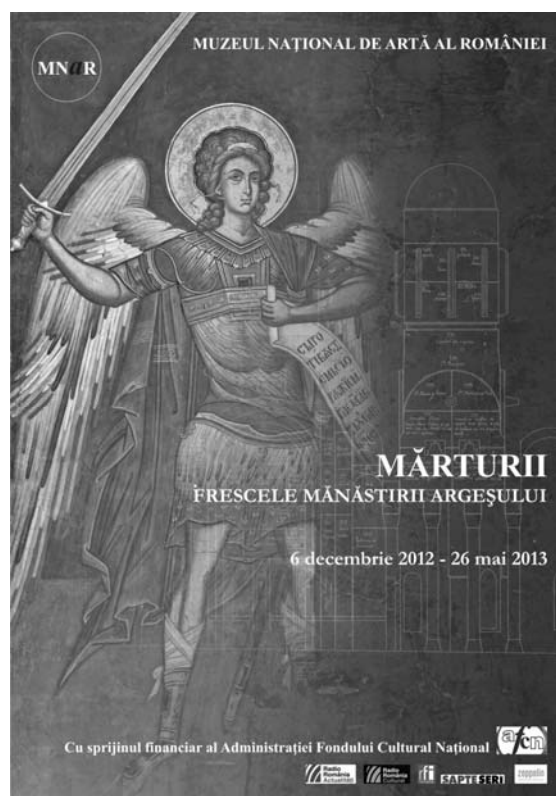
⁴⁴ Posibilă legătură cu verbul чрѣти „a sorbi”. În cazul acesta, referirea ar putea fi la (multa) băutură.

Expoziția *Mărturii. Frescele Mănăstirii Argeșului*, Muzeul Național de Artă al României, București, 6 decembrie 2012 – 25 august 2013

Marcată de o istorie zbuciumată, purtând de-a lungul veacurilor, ca pe o emblemă – mai mult sau mai puțin conștientizată –, menirea de „biserică a țării”, căci aici au fost îngropați voievozi și regi ai românilor, biserica Mănăstirii Argeșului revine în atenția cunoscătorilor și a amatorilor artei noastre vechi prin expoziția deschisă în principalul muzeu de artă al capitalei, în anul 2013, proiect realizat de un colectiv format din istorici de artă, restauratori, conservatori și arhitecți, coordonat de Emanuela Cernea și Lucreția Pătrășcanu, muzeografi în cadrul departamentului de artă medievală al Muzeului Național de Artă al României. Este vorba despre o expoziție-eveniment, importantă nu atât prin desfășurarea ei fizică, de altfel apreciabilă, cât mai ales prin două contribuții esențiale în cunoașterea aprofundată a monumentului și anume prin introducerea în circuit public a fragmentelor de frescă extrase în urma lucrărilor de refacere a bisericii, conduse de arhitectul francez André Lecomte du Noüy spre sfârșitul secolului al XIX-lea, picturi restituite în forma originală datorită îndelungatului proces de restaurare început după 1989, intensificat și desăvârșit după 2005¹, cât și prin publicarea pentru prima dată a documentației referitoare la dispoziția iconografică a picturii bisericii mănăstirii Argeșului, întocmite de Lecomte du Noüy.

Concepția expozițională, adaptată condițiilor oferite de spațiul destinat expozițiilor temporare de la parterul Galeriei Naționale, a găsit o formulă insolită care, în intenția organizatorilor, evocă dese intervenții constructive și reparații suferite de monument de-a lungul timpului: astfel, intrarea și spațiul central al expoziției din sala principală au fost modulate de o schelă de lemn, în vreme ce lateralele intrării erau marcate de grămezi ordonate de cărămizi. Fragmentele de frescă extrase de la biserica episcopală din Curtea de Argeș (cu excepția celor aflate în posesia Arhiepiscopiei Argeșului și Muscelului) au fost expuse pe pereții sălii mari, de jur împrejur, în timp ce mijlocul sălii a fost proiectat ca un spațiu evocator, în compartimentele delimitate de schelărie, în vitrine, fiind prezentate câteva piese care aminteau de ctitor sau de istoria monumentului: o inscripție de danie brodată de la Neagoe Basarab, un caftan atribuit aceluiași domn și un chivot de argint al bisericii, din 1784.

Frescele – subiectul major al expoziției – restituite în forma cea mai apropiată de original, grație restaurării de autentic profesionalism, au fost etalate în grupuri definite de elemente stilistice comune, cum este cazul sfinților militari (Gheorghe, Eustatie Plachida, Mercurie, Iacov Persul, Lup ș.a.) care au evidente



¹ O expoziție anterioară, din 1998, prezentând 14 fragmente restaurate la acea dată, a fost organizată tot la MNAR: *Frescele de la Catedrala Argeșului*, autori fiind istoricul de artă Ioana Iancovescu și restauratorii Dan Mohanu, Romeo Gheorghită și Oliviu Boldura.

afinități de stil cu marea compoziție *Deisis* și cu Sf. arhanghel Mihail. Deși prezintă aceleași afinități, tablourile votive au fost expuse separat, la intrare, cu scopul de a le evidenția în ansamblu. Un alt grup l-au format câteva fragmente de fresce de dimensiuni mai mici și realizate într-o manieră mai modestă (*Sf. Ana cu Fecioara copil* și *Sf. Elisabeta cu sf. Ioan Botezătorul copil* ș.a.). Etichetele lucrărilor indicau însă, nediferențiat, ca posibil autor pe Dobromir (adevărat, între croșete și cu semnul întrebării), organizatorii nedorind să-și asume stabilirea paternității picturilor.

În cea de-a doua încăpere mai mică a expoziției, cu rol preponderent instructiv, puteau fi privite pisanii referitoare la pictură, de la Radu de la Afumați, scrisă în stil de cronică, numind pe Dobromir, autor principal și, probabil, șeful echipei de pictori de la biserica mănăstirii Argeșului, alte mărturii legate de intervențiile din sec. al XIX-lea – precum releveele iconografice realizate de André Lecomte du Noüy și copia picturii reprezentând pe Sf. Lup, executată în guașă pe hârtie de același restaurator, alăturată frescei originale – ori dovezi atestând percepția contemporanilor asupra bisericii episcopale (Albumul Național din 1860, cu desenele lui Gheorghe Tattarescu reprezentând arhitectura și pictura bisericii mănăstirii Argeșului). O ingenioasă acțiune educativă poate fi considerată rularea ciclică în proiecție 3D a diaporamei prezentând presupusa poziționare a fragmentelor de frescă expuse, în ansamblul mural original, ipoteză propusă de Emanuela Cernea și Lucreția Pătrășcanu, după studierea releveelor lui Lecomte du Noüy, oferite pentru expunere de Catedra de istoria & teoria arhitecturii și conservarea patrimoniului din cadrul Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” din București.



Expunerea a fost completată inspirat de numeroase imagini de epocă ale bisericii mănăstirii Argeșului: fotografii din 1860, 1881 și 1890, precum și acuarele semnate de Carol Popp de Szathmari și Henri Trenk, aflate în fototeca și, respectiv, Galeria Națională a MNAR.

*
* *
*

Cea de a doua realizare importantă a expoziției *Mărturii. Frescele Mănăstirii Argeșului* este catalogul, o publicație științifică remarcabilă (255 p. de text și fotografii color și sepia). Precedat de câteva texte – studii și articole – semnate de Emanuela Cernea, Lucreția Pătrășcanu, arh. Horia Moldovan, Ioana Iancovescu și Marian Coman – dintre care dorim să remarcăm studiul „Reconstituiri iconografice” (E. Cernea, L. Pătrășcanu) pentru originalitatea și importanța contribuției științifice, catalogul exhaustiv al exponatelor este, prin seriozitatea cu care au fost completate fișele, un instrument de lucru cu totul apreciabil.

Cel de-al treilea capitol al publicației, rezervat operațiilor de conservare-restaurare, introduce prețioase informații de specialitate referitoare la pictura originală a bisericii mănăstirii Argeșului, precum și la repictările din diferite perioade (vezi îndeosebi „Pictură originală vs repictări” de Oliviu Boldura, Anca Dină, Georgiana Zahariea, Dumitru Dumitrescu).

Prezentat în cunoscutul format elegant al cataloagelor editate de MNAR, cu o ilustrație de foarte bună calitate, catalogul *Mărturii. Frescele Mănăstirii Argeșului* însoțește și completează în mod fericit un demers muzeografic demn de reținut².

Marina Sabados

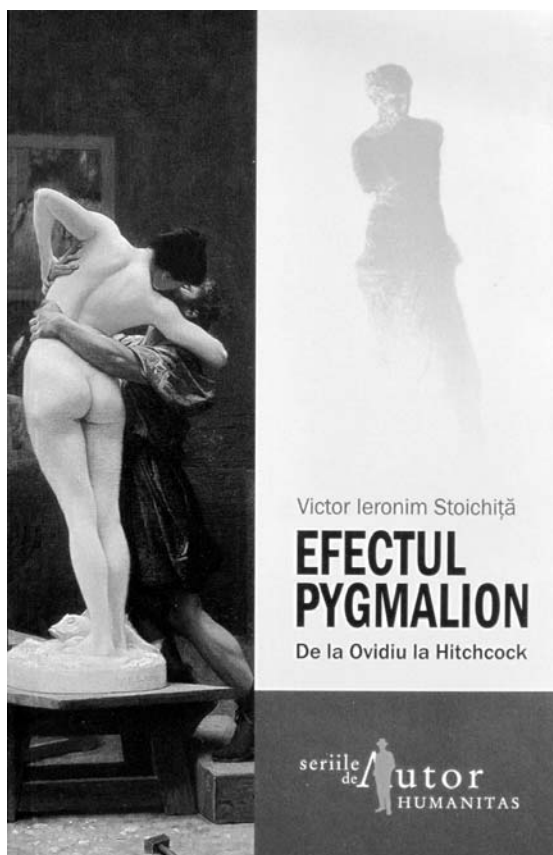
² Expoziția a primit premiul ICOM pentru anul 2013.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock*, traducere din limba engleză de Delia Răzdolescu, Humanitas, București, 2011, 362 p., 121 il.

Odată cu cele două traduceri apărute în 2011 (*Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock* și *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*) opera lui Victor Ieronim Stoichiță a devenit accesibilă publicului român în cvasi-integralitatea ei – cu excepția unor articole dispartate, mai vechi sau mai noi, incluse în varii volume colective sau în reviste de specialitate. Fără a fi fost riguros cronologic, programul (re)editărilor de până acum are meritul de a fi restituit, în spațiul unei singure limbi, coerența unui ansamblu ale cărui secțiuni inegale – „laboratorul” (studiile monografice despre Simone Martini, Duccio di Buoninsegna, Pontormo, Georges de la Tour sau Piet Mondrian) și „teoria” (cărțile publicate după 1990) – sunt separate de exilul ante-decembrist al autorului.

Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur – ultima carte tradusă, cu acribie și unitară autoritate, de Ruxandra Demetrescu și Anca Oroveanu – are deja o vârstă suficient de considerabilă (17 ani) încât recenzarea ei să pară anacronică. Ne mărginim, prin urmare, să semnalăm continuitatea cu lucrarea precedentă (*L'Instauration du tableau*, 1993 / *Meridiane*, 1999) în jurul meta-discursivității picturale, precum și locul încă necontestat în bibliografia ultimelor două decade. Celălalt volum, în schimb, cel mai recent publicat de Victor Ieronim Stoichiță (*The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, 2006) în traducerea exersată a Deliei Răzdolescu, merită o prezentare mai cuprinzătoare¹, chiar și cu un recul de câțiva ani, întrucât el marchează o etapă importantă, deopotrivă în parcursul intelectual al autorului și în evoluția metodologiei discursului despre artă.

Cea mai veche expresie literară a mitului lui Pygmalion, în jurul anului 8 d. Chr., îi aparține lui Ovidiu (*Metamorfoze*, X, 238-297), care descrie relația neobișnuită dintre un artizan și opera sa. Dezgustat de traiul impurelor Propetide (pe care, într-o simetrie simbolică a mitologiei ovidiene, Venus le pietrifică), sculptorul cipriot Pygmalion își înfrânează orice imbold erotic, refugiindu-se în meșteșugul său. Treptat, însă, statueta pe care o sculptează – o fecioară „ce pare aieva” (*quam vivere credas*) – îl subjugă într-atât încât se lasă



¹ Cartea a avut parte, deja, de o cronică avizată: Ioana Măgureanu, *Pentru o antropologie istorică a simulacrului*, în *Dilemateca*, August 2011, p. 43.

antrenat într-un ritual al însuflețirii – prin vorbire, atingere, împodobire/înveșmântare – ce culminează, prin bunăvoința zeilor, cu metamorfozarea fildeșului în carne. Astfel, cu prețul dispariției operei de artă – care marchează, însă, apariția unui statut intermediar între obiectul inanimat și creatura însuflețită, anume cel al simulacrului – Pygmalion își dobândește fericirea conjugală, într-un scenariu al creației artistice cel puțin straniu, în care *corpul viu* înlocuiește *imaginea aparent „însuflețită”*².

Încă din Antichitatea clasică, mitologia artistică europeană a glosat abundant pe marginea atracției erotice mijlocite de imagine, de la tema originii picturii și până la mitul lui Narcis sau legenda portretizării lui Campaspe. În fiecare dintre aceste cazuri, pulsiunea erotică devine motorul creației artistice: fiica olarului Dybutades circumscrie umbra *iubitului* său, Narcis *se înamorează* de propria imagine iar Campaspe devine, prin intermediul picturii, obiectul *pasiunii erotice* a lui Apelles. Ceea ce particularizează povestea artizanului cipriot, în schimb, este absența fizică a modelului – de vreme ce el plămăiește o fantasmă – care face ca sudura între *ars* și *eros* să fie perfectă. Stranietatea acestui mit decurge, prin urmare, din *eludarea imitației*, fundamentală pentru cultura vizuală occidentală până în „zorii Timpurilor Moderne”.

La temelia investigației lui Victor Ieronim Stoichiță se află relația ambiguă, tensionată, dintre opera de artă și creatorul ei, centrată pe dialectica viață/animare – moarte/dispariție. Criza acestei relații este amplificată, cu deosebire de-a lungul modernității timpurii, și de contragerea scenariului clasic al producției artistice de la cei patru factori tradiționali (comanditar–artist–model–operă) la o ecuație cu doi termeni (artist–operă) ce păstrează, în schimb, o fertilă ambiguitate: artistul își este deopotrivă comitent, iar opera de artă transgresează raportul mimetic desființând, la limită, „modelul”. În fine, o altă observație esențială cu privire la opera artistică vizează suprimarea statutului de *obiect* și fixarea ei definitivă în regimul *imaginii*, odată cu muzeificarea artei și, în fapt, cu interdicția oricărui contact fizic. Această pendulare de la atingere la privire, în spațiul intermediar al simulacrului – explicit indicată în subtitlul edițiilor spaniolă și franceză (*Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Ediciones Siruela, 2006; *L’effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Droz, Genève, 2008) – subîntinde, de altfel, întreaga demonstrație a cărții lui Victor Ieronim Stoichiță.

Ancheta desfășurată cronologic – de la Ovidiu la Hitchcock (sau invers, cu sedimentările culturale ale veacurilor trecute) – respinge din capul locului o acoperire exhaustivă, imposibilă de altfel, în favoarea exemplarității. Cele șapte capitole focalizează câteva cazuri, investigate în detaliu, prin intermediul cărora sunt reperate ipostazele animării operei de artă: textualitatea (Antichitate), vizualizarea (Evul Mediu), dialectica viață-moarte (Renaștere), racordul științific (secolul al XVIII-lea) sau dedublarea (sec. XIX-XX).

Primul capitol (*Modificări*, p. 13-30) este consacrat unei analize de ordin filologic, pornind de la fragmentul cuprins în *Metamorfozele* lui Ovidiu. Semnalând mai întâi ocurențele literare semnificativ apropiate de „cazul Pygmalion” (stadii mediatore între corp și statuie, precum „umărul de fildeș” al lui Pelops, „gâtul de fildeș” al lui Narcis sau natura incertă a lui Salmacis, de hermafrodit-statue), precum și posteritatea fluctuantă a mitului pygmalionian, mai ales în textele patristice – Clement din Alexandria, Arnobius – în care accentul cade pe idolatrie, autorul atrage atenția asupra câtorva aspecte problematice: în primul rând materia din/în care sculptura este configurată – fildeșul – și, în directă relație, echivocitatea trecerii de la os (reminiscență a trupului descărn timer, sinecdocă a morții) la carne (cu întregul complex semantic al încarnării, nașterii, resurecției); în al doilea rând, ruptura de scară dintre artefact și entitatea în care se transformă, adeseori omisă în reluările ulterioare ale mitului, determinată de limitările materiei – prilej pentru un survol al tipologiilor statuarei de mici dimensiuni și pentru o rapidă discuție asupra articulării/mobilității unui astfel de artefact; în sfârșit, *crescendo*-ul animării formei, atât în dimensiunea sa gestual-tactilă – modelare, atingerea erotic-creatoare – cât și în felurile stadii ale materialității (fildeș-ceară-carne), reflectate caloric și cromatic (tranziția de la albul rece la trandafiriul cald).

Primele redactări iconografice, laolaltă cu surplusul textual pe care-l ilustrează, constituie obiectul celui de-al doilea capitol (*Amplificări*, p.31-75). Este vorba de un corpus de anluminuri ce însoțesc, în felurite manuscrise, partea finală din *Le Roman de la Rose*, în care Jean de Meun amplifică istoria lui Pygmalion de la 55 la 369 de versuri. Această versiune, în care codul erotic medieval este grefat pe *ars amatoria* ovidiană, complică ritualul transgresării materiei atât prin alternanța îmbrăcare/dezbrăcare cât mai ales prin intervenția muzicii – catalizator, în gândirea medievală, al uniunii dintre corp și suflet. Însă cea mai semnificativă mutație în istoria mitului, înregistrată în Evul Mediu, este înlocuirea scenariului haptic (atingerea, modelarea) cu cel scopic, în care privirea constituie preambulul acțiunii erotice – de unde și importanța acordată văzului, atât în textul medieval, cât și în analiza autorului.

² Cel mai vechi exemplu de imagine aparent „însuflețită”, temei al suscitării iluzionismului, îl reprezintă strugurii pictați de Zeuxis care, potrivit lui Pliniu cel Bătrân, ar fi înșelat un stol de păsări. În varii forme, această anecdotă este frecvent reluată în literatura artistică a modernității timpurii.

Cel de-al treilea capitol (*Variațiuni*, p. 76-110) atinge finalmente, în regimul artei, problema imaginii quasi-vivante, în cadrul mai larg al disputei (*paragone*) dintre pictură și sculptură. În cultura figurativă a Renașterii, în care *mimesis*-ul deține un rol structurant, figura lui Pygmalion are o conotație negativă, mai cu seamă în oglinda exemplului lui Apelles – pomenit de Giorgio Vasari – care o câștigă pe Campaspe (*maraviglioso bello e vivo dono*) cu prețul portretului pe care i-l face (*virtuosissima et eccelentissima opera*). Raritatea reprezentărilor mitului pygmalionian în această epocă reflectă dificultatea asimilării lui, determinată din raportul transgresiv dintre artificiu și natură – creația artistică nu imită creatura reală, ci se identifică de-a dreptul cu ea. Cazul lui Pippo del Fabro – descris de Vasari, în ediția a doua, din 1568, a *Vieților* – ilustrează elocvent dispariția simbolică a modelului în operă: ales de Jacopo Sansovino drept model pentru Bacchus, ajunge să se identifice cu zeitatea pentru care poza, pierzându-și în final viața.

Problematica dublului este abordată în capitolul al patrulea (*Dubluri*, p. 111-151), deopotrivă în literatură și pictură. De data aceasta, registrele în care se mișcă discursul autorului relevă mai curând contiguitatea complexă între creație și creatură, decât identitatea dintre ele. Pornind de la aluzia lui Stesichoros cu privire la înlocuirea Elenei din Troia cu o copie statuară (*eidolon*) înșelătoare, trecând prin *topos*-ul clasic al sintezei operate de Zeuxis (cele cinci fecioare din Crotona) pentru figurarea aceluiași personaj, tema dublului se distribuie, în secolele XVI-XVII, într-o complicată tramă intertextuală în care se regăsesc madrigalurile compuse de Gianbattista Marino sau episodul final din *The Winter's Tale* de William Shakespeare. Această conexiune ambiguă între corp și statuie devine, într-un tablou erudit pictat în 1535 de Maarten van Heemskerck, pretextul unui subtil joc de corespondențe între Venus și Elena, respectiv Michelangelo și Rafael – în contextul, mai larg, al disputei dintre sculptură și pictură.

Capitolul al cincilea (*Statuia nervoasă*, p. 152-221) semnalează recrudescența mitului statuii vivante în veacul luminilor – epoca cea mai fertilă în iconografia pygmalioniană – cu o semnificativă deplasare a strategiilor animării dinspre artă (divină) către știință (umană). Mai importantă decât simptomele animării descrise de Ovidiu (puls, înroșire etc.) pare a fi acum mișcarea corporală, concentrată într-un metaforic pas „dincolo”, „în afară”. La nivelul opereii artistice, cazurile analizate de Victor Ieronim Stoichiță – tablourile pictate de Jean Roux și Sebastiano Ricci, grupul statuar al lui Etienne-Maurice Falconet etc. – vădesc preocuparea artiștilor de a crea relee interne, proprii pentru tematizarea circulației energiilor și a relației dintre corp și suflet.

Scenariul de reprezentare (în locul celui de producție), vizând deopotrivă înscenarea opereii de sculptură și (re)prezentarea modelului, constituie materia explorată de cel de-al șaselea capitol (*Fotografie/sculptură*, p. 222-249). Trecută prin filtrul (scopic) al ședinței de poză, nuditatea feminină capătă „puritatea rigidă a marmurei” – lasă să se întrevadă un pasaj din *Manette Salomon* (1867) de Edmond și Jules de Goncourt. În secolul al XIX-lea, o dată cu posibilitățile aparatului de fotografiat, această metaforă sculpturală poate fi abil speculată, după cum aflăm din interpretarea setului de fotografii luate de Louis Bonnard (1887) în atelierul artistului Jean-Léon Gérôme. În seria imaginilor înfățișând lucrarea „Omphale”, contemplată simultan de creator și de modelul său, înscenarea fotografică produce o ingenioasă accentuare a monumentalității: în fotografie, lucrarea de mici dimensiuni apare în mărime naturală recuperând, din versiunea ovidiană a legendei, ruptura de scară între model și statueta.

În fine, cel din urmă capitol (*Copia originală*, p. 250-280) prospectează limitele virtuale ale „efectului Pygmalion”, cu un pas dincolo de fotografie, însă și dincoace de „evul media”. Analiza atentă a filmului *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock pune în lumină recurența unor complexe semantice pygmalioniene, atât la nivelul narațiunii filmice propriu-zise, cât și în plan metafictional, de vreme ce acest film (despre simulacru) este el însuși un producător de simulacre, iar conexiunii complicate dintre personajele Scottie (James Stewart) și Judy/Madelaine (Kim Novak) îi corespunde, simetric, relația sinuoasă dintre regizorul Alfred Hitchcock și actrița Kim Novak. Intriga filmului dezvăluie treptat o problematică a simulacrului, ce include dialectica dispariție (Madelaine)–apariție (Judy), tema dublului sau ritualul fasonării cosmetice. În plus, referința contextuală la păpușa Barbie, lansată în epoca turnării filmului, și mai cu seamă la bruiatul programatic dintre „mic” și „mare” (copilărie/maturitate; figurină/femeie etc.), readuce în prim plan motivul statuetei de fildeș sculptată de Pygmalion.

Această carte, rod al unei îndelungate gestații³ – după cum mărturisește autorul însuși – este un exemplu de erudiție bine orientată, în care varietatea deconcertantă a bibliografiei sprijină o lectură complexă a temei

³ Se cuvine să amintim, în pregătirea acestui volum, și setul de conferințe susținute, între altele, în martie 2004, în cadrul New Europe College din București.

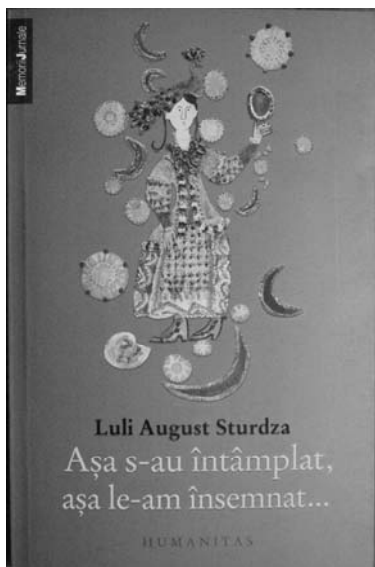
abordate, din nenumărate unghiuri și la multiple niveluri de interpretare. Chiar dacă unele dintre (sub)capitolele acestui volum au fost publicate independent, ca studii autonome⁴, unitatea ansamblului nu este afectată. În plus, stilul rafinat⁵, dar mai ales știința „regizării” discursului și o îndelung exersată subtilitate salvează textul de la clasificarea rigidă în categoria „istoria artei”, făcându-l accesibil unui public larg.

Metoda de investigație a autorului, în descendența iconologiei analitice specifice „Școlii de la Paris”, care i-a irigat cele mai importante cărți de până acum (*Instaurarea tabloului*, *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur* și *Scurtă istorie a umbrei*) virează către antropologia culturală, dintr-o perspectivă post-structuralistă. Analiza fenomenului istoric printr-o grilă epistemologică în care Claude Lévi-Strauss și Alfred Gell se regăsesc alături de Michel Foucault, Gilles Deleuze sau Jean Baudrillard are meritul incontestabil de a oferi o nouă perspectivă asupra mecanismelor structurale (și structurante) ale artei. În același timp, tocmai pentru că vizează o unitate trans-istorică – formulată în cele douăzeci de teze concludive – aplicarea acestei metode comportă anumite vulnerabilități. Ar fi de menționat, între acestea, tocmai eterogenitatea corpusului de artefacte studiate – miniaturi, tablouri, statui, fotografii, film, păpușa Barbie – care plasează discursul între categoria „istoria artei” și cea a „studiilor vizuale”. De asemenea, unele conexiuni ingenioase lasă uneori insuficient acoperit contextul imediat al obiectului studiat, relativ la constrângerile de ordin tehnic ale artefactului, condițiile de comandă și de vizibilitate a operei de artă (variabile de la o epocă la alta) sau diferențele de statut (între o operă de artă și o jucărie)⁶.

Dincolo de asemenea inadvertențe, inevitabile în proiectul amplu al acestui tip de cercetare, esențială rămâne coerența teoriei lui Victor Ieronim Stoichiță, construită sistematic de la o carte la alta, precum și miza acesteia: un continuu periplu în jurul impalpabilului artei – metadiscursivitate, viziune, umbră, simulacru, „carnea picturii” etc.

Cosmin Ungureanu

LULI AUGUST STURDZA, *Așa s-au întâmplat, așa le-am însemnat...*, Ed. Humanitas, București, 2012, 246 p. + il.



Editura Humanitas a reeditat, în colecția Memorii-Jurnale un volum semnat de artista decoratoare Luli August Sturdza, *Așa s-au întâmplat, așa le-am însemnat...* (prima ediție a apărut la Editura Anima, București, 2001, prin strădania unor rude).

Cartea este o fericită împletire de memorialistică și literatură cu o substanțială doză de fantezie și o scriitură plăcută, captivantă. Este o carte despre adaptare și despre rezistență, despre gemete acoperite de hohote de râs pentru că autoarea a știut totdeauna cum să se ridice deasupra multelor încercări la care a supus-o viața făcând haz, jucându-se, uneori ironizând pe cei din jur ca și pe sine, dar cu o mare bonomie.

Autoarea s-a născut la București pe 24 ianuarie 1922 – motiv de constantă mândrie că văzuse lumina zilei la o dată istorică, Unirea Principatelor Române. Tatăl ei, Henri August Sikorski, era de origine poloneză dar se născuse în Oltenia și, deși doctor în drept de la Paris, s-a afirmat ca pionier al aeronauticii românești când, în 1907, a construit și experimentat un planor biplan, iar mai târziu s-a dedicat artelor decorative cizelând bijuterii din os de sepie și alte materiale netradiționale. Luli a studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”, mai întâi muzeografia (1947-1949) iar apoi desenul animat (1961-1962), după o întrerupere de peste 10 ani cauzată de problemele cu securitatea când, urmărită fiind, a trebuit să se ascundă, să-și schimbe numele, să se mărite folosind un act

⁴ “Cavalier Beautiful Helen and Her Double in the “Galeria” by Cavalier Marino, in *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 46, Autumn, 2004; “La bella Elena e il suo doppio nella Galleria del Cavalier Arpino”, in Sebastian Schütze (a cura di), *Estetica barocca*, Roma, 2004; «Schritte, Knoten, Strömungen: zur Pygmalionikonographie in der Zeit der Aufklärung», in Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann (hrsg. von), *Animationen, Transgressionen*, Berlin, 2005; «Hitchcocks Pygmalion» in Victor I. Stoichiță (hrsg. von), *Das Double*, Wiesbaden, 2006.

⁵ În cazul acestei cărți, scriitura însăși este un exemplu de „dedublare”: prima ediție, în limba engleză, reprezintă o traducere a manuscrisului în limba franceză, în vreme ce ediția franceză reprezintă o traducere a textului în limba engleză.

⁶ A se vedea recenzia foarte elaborată a lui Jan Blanc (2008), care indică tocmai punctele slabe ale demersului lui Victor Ieronim Stoichiță. Cf. <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=365> (accesat în 30 aprilie 2012).

de identitate fals și să trăiască, pierdută, în provincie. A lucrat și a expus în special la manifestările de arte decorative: ceramică, imprimeuri, broderie pe sac, pictură pe sticlă, panouri decorative. În tot ceea ce făcea era inventivă și jucăușă. Acest *spiritus iocosus* a constituit totdeauna motorul creației sale.

Era o persoană de o uimitoare vitalitate, cu o fantezie debordantă, cu vaste cunoștințe despre secolul al XIX-lea din care părea că se întoarce spre a înfrumuseța o lume mohorâtă de norii comunismului ce, în anii 70, păreau să fie atotstăpânitori. În acel întuneric opac, prin spiritul ei alert, prin voioșia și înclinația firească spre ludic, ea aducea în mediul celor ce o frecventau și o iubeau, o rază de lumină și o speranță că, totuși, cerul se va limpezi. Adesea, cu o locvacitate de actor dramatic, relata prietenilor și cunoștințelor, povestiri legate de figuri emblematice ale Bucureștilor și ale României ante și interbelice.

În calitatea sa de scenografă semna cu numele de Ioana Sturdza, deși intimii îi spuneau Luli. Înainte de colaborarea la ecranizările făcute de Franco-London Film după Mark Twain, din 1968 „Aventurile lui Tom Sawyer” și „Moartea lui Joe Indianul” (R: Mihai Iacob și Wolfgang Liebeneiner), mai lucrase la filmul muzical „Împușcături pe portativ” (1967, R: Cezar Grigoriu) iar peste un deceniu la „Elixirul tinereții” (1978, R: Gheorghe Naghi) și la o coproducție Franța-Germania-România după opera lui Jack London care, la noi, a rulat sub titlul de „Poarta Soarelui” dar, în celelalte țări a circulat sub alte nume „Das verschollene Inka-Gold”, „The Hussy” sau „L'or des Incas” (1978, R: Wolfgang Staudte).

Dar marea contribuție a lui Luli a fost adusă în două filme inspirate de opera lui Caragiale, pe care o iubea și o trăia, cu intensitate, ca într-un vis. Fusesse o vreme angajată la Studioul Animafilm – pe care, cu ironie, îl rebotezase „Animal-film”. În 1963, regizorul Haralambie Boroș a ecranizat „Politică cu delicatețe”. Era un film cu actori dar scenografia era integral pictată, în tonuri plate, decorative și cu o voită notă de naivism pe care o impusese Luli: firme strâmbe, scrise stângaci, de mână, străzi cu pavajul stricat, canaturi de uși și ferestre fără unghiuri drepte, pisici mustăcioase și cu ochii blânzi, umani. Între aceste desene evoluau, cu har, Dem Rădulescu, Rodica Tapalagă, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Mișu Fotino, Horia Șerbănescu, Marius Pepino, Toma Caragiu, Puiu Călinescu etc. Pentru creația sa originală a fost distinsă cu premiul pentru plastică de film la Festivalul de la Oberhausen, în 1964. În 1976, Luli semnează un film de animație, de autor, pentru care a scris scenariul, a asigurat regia și a executat desenele: „Tren de plăcere”. De fapt, era un amestec între teatrul de umbre și lumini oriental și desenul animat european pentru că Luli folosea un gen nou, acela al siluetelor decupate la scara necesară, în funcție de poziția lor față de primul plan, și plasate pe diverse fundaluri de fotografii reale ale Sinaiei anilor 1900. Un voios dialog dintre real și virtual se realiza prin inserarea, printre desene, de pene, mânuși, bastoane, pălării, un telefon, un ceas, un chipiu. Pentru animarea planului secund, s-a gândit să apeleze la figuri cunoscute în epocă, frecvent întâlnite în stațiunea montană în timpul sezonului estival, când Curtea Regală se muta la Peleș: compozitorul George Enescu și micul său elev Yehudi Menuhin, pictorii Theodor Pallady și Jean Al. Steriadi, ministrul Ionel I.C. Brătianu și frații săi Dinu și Vintilă, toți bărboși, toți salutând cu același gest și în același timp, Principesa Maria și progeniturile ei regale în haine de vară, de marinari. Filmul a avut mare succes deși, în perioada respectivă, a rulat destul de rar și mai mult ca o completare la alte filme decât ca o operă independentă de mare valoare.

Ea era cea mai calificată să execute scenografia acelor pelicule de animație pentru că întreaga sa creație plastică era subsumată unui grafism delicat, inspirat de codurile de poziționare ale modelelor din fotografiile de studio ale secolul XIX din care poseda o impresionantă colecție ce-i era material de studiu dar și subiect de brodare a unor amuzante narațiuni. Două dintre expozițiile sale deschise la București mimau produsul camerei obscure: cea din decembrie 1972 – ianuarie 1973 se intitula *De la Halley la Kohoutek – fotografii de mână necolorate*, iar cea din primăvara anului 1978, *Acei oameni minunați și mașinile lor zburătoare*. Sub aparenta ironizare a tarelor și tipurilor din „regimul burghezo-moșieresc”, a personajelor literaturii și dramaturgiei lui I.L. Caragiale, A. P. Cehov și Tudor Mușatescu, ea restituia o lume dispărută, pe care o iubea și o respecta. În tonuri sepia, apelând la tehnica măștrilor din vechime care foloseau *grisaille*, ea dădea viață pozelor de aparat și afirma existența unei clase sociale pe care revoluția proletară o rășluisese, împreună cu inteligenția țării din care ea și familia ei făceau parte. Pe cea de-a doua a dedicat-o aviatorilor de la început de secol între care se număra și tatăl ei.

În 1978, Luli a decis să părăsească țara și, după un an petrecut la Londra, s-a stabilit în California, în mijlocul Cetății Filmului, la Los Angeles, unde s-a și stins, pe 29 iulie 2000. Acolo, prima sa specializare în muzeografie i-a fost de mare folos căci a inițiat, a organizat și condus un mic muzeu al Hollywood-ului. A luat legătura cu staruri de primă mărime ale cinematografului de altădată și, prin farmecul ei personal, a reușit să obțină importante donații de obiecte și documente de la Dorothy Lamour, Fred Astaire, Gloria

Swanson, Shirley Temple, Gene Kelly etc. Deși această activitate nu-i aducea un venit prea substanțial, o făcea, totuși, cu pasiunea și dăruirea-i caracteristică. Așa a ajuns să locuiască în luxuoașă reședință a cântărețului și actorului de cinema Rudy Valée, să se împrietenească la cataramă cu el și cu tânăra sa soție devenind un membru al familiei, inclusiv o bună mamă pentru cățeele acestora – fapt relatat în paginile acestei cărți, în capitolul *În Hollywood*. Altă amintire din acel Paradis Terestru o reprezintă întâlnirea cu Jean Negulesco și trăirile estetice pe care le-a avut admirând valoroasa-i colecție de artă în care figurau opere de Rouault, Dubuffet și Picasso (*Un regizor român*).

Cu spiritul ei șagălnic, plin de colocvialitate, această carte postumă de note și memorii se adresează direct cititorului ca unui cunoscut, ca unui prieten drag. De la prima pagină te atrage prin sinceritatea ei deconcertantă, neobișnuită în zilele noastre pline de falsitate. Se întâlnesc în ea portretele și biografiile (uneori romanțate) ale strămoșilor și ale părinților (*Viaductele șoselei din defileul Jiului; ...Și alți Sikorski*) sau ale prietenilor dragi (*Monicăi* [Lovinescu]; *Măria Sa Alecu* [Paleologu]). Unele evocări sunt străbătute de o notă dramatică (*Lumina vine de la Răsărit; Martie 1977*), altele de fantastic, grotesc și macabru pe linia lui Edgar Poe, mai ales când rememorează dificultățile de a muta rămășițele pământești ale unei rude (*Sfântul Mișu*). Lumea filmului, pe care o cunoscut-o foarte bine, atât în țară cât și în Uzina de Vise a Americii este descrisă, cu umor și nostalgie în mai multe capitole (*Film documentar; Benzi rulante și o răsură; La nord de Los Angeles; Hollywood; În Hollywood*). Dragostea ei nețărnută pentru natură, pentru plante și animale punctează, cu duioșie, lungi pasaje din mai multe capitole (*...Către San Juan Capistrano; Două mii de colibri*). Vechiul București prinde viață în descrieri pline de har (*Pe Șoseaua Kiseleff*).

În anexă sunt date două portrete făcute lui Luli de Gabriela Dinescu Romalo și de Monica Lovinescu – ultima fiind o mișcătoare orăție funebră. Volumul este abundent ilustrat cu desenele autoarei și cu pagini de manuscris, ele însele opere de artă în sine, frumos caligrafiate și totdeauna înnobilate cu ornamente năstrușnice. Într-un an se apucase să facă felicitări pentru diverse evenimente (nuntă, botez, an nou, aniversare de altă natură) spre a fi vândute la magazinele Fondului Plastic, în vederea augmentării bugetului firav. Din această suită au fost selectate majoritatea imaginilor din carte: *Pisica română II și Bismark (dulăul Papadopolinei) vă urează La mulți ani; Frumoasele mirese vă urează fericire; Promoția Dvs. Vă urează La mulți ani!; Sending Lots of Affection in your Direction; Pic-nic 1913; La patinaj; La curse; Suvenir de la Amara; Două rase pe cale de dispariție: doamna cu spleen și foxul lășos*. Este inserată și „firma” ei de *Pictor-Fotografu Român*, de care este animată o medalie cu panglica ei broșată pe care, cu umorul și autoironia caracteristice, stă scris, în exergă „Nu am luat nece o medalie or premiu”. Aceste ilustrații au darul să suscite bună dispoziție și să completeze, în mod fericit, paginile scrise. În ambele moduri de expresie este decelabil spiritul stenic al autoarei.

Abia după ce Luli August Sturdza „a plecat” să-și întâlnească personajele, păsările și animalele dragi pe care le-a îngrijit și desenat, cu pasiune și devotament, au văzut lumina tiparului aceste scrieri hărăzite a ne descoperi frunțile atunci când ea nu avea să mai fie cu noi. Este acesta gestul, plin de munificență, al unui suflet nobil care mereu s-a preocupat de binele sufletesc al aproapelui, fie el prieten vechi, fie un anonim ce i-ar fi putut deveni prieten. Să fim, cu toții, prietenii lui Luli, acum și totdeauna, citindu-i rândurile pline de optimism și umanitate!

Adrian-Silvan Ionescu

MARINA SABADOS, *Grigorescu la Agapia*, Editura Doxologia, Iași, 2012, 240 p., 207 ilustrații.

În studiul⁷ de referință asupra începuturilor lui Grigorescu, apărut în 1956, autorii, G. Oprescu și R. Niculescu, spun la un moment dat că picturii de la Agapia, momentul de apogeu al carierei de pictor religios a lui Grigorescu, ar merita să i se dedice o monografie. A fost nevoie să treacă mai mult de o jumătate de secol pentru ca un astfel de eveniment în istoria artei românești să aibă loc. Cartea recent apărută a Marinei Sabados dovedește din plin că tema Grigorescu nu este epuizată și că perspective diferite de cercetare luminează altfel opera grigoresciană și nu numai. Întreaga epocă a mijlocului de secol XIX și cea imediat precedentă este supusă unei priviri proaspete, primind un relief nou și îmbogățindu-se cu date

⁷ Acad. Prof. G. Oprescu și R. Niculescu, *N. Grigorescu. Anii de ucenicie*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.

necunoscute, care, la rândul lor, permit interpretări și concluzii noi. Epoca este fascinantă în sine pentru că reprezintă trecerea de la un medievalism întârziat la modernitate, ceea ce antrenează, pentru pictura religioasă, o ruptură brutală, soldată cu abandonarea picturii de tradiție bizantină, e drept, temporară, și înlocuirea ei cu o pictură de factură occidentală

Pictura lui Grigorescu a fost studiată până acum, cum era și firesc, mai cu seamă de către istorici ai artei moderne, cu unele excepții mai vechi, de pildă, I.D. Ștefănescu. Marina Sabados este istoric al artei medievale și se apropie de subiectul ei cu altă formație, altă metodologie și cu alte interese profesionale. Dar tocmai aici mi se pare că stă interesul deosebit al acestei noi abordări. Dacă Grigorescu rămâne eroul modernizării picturii românești, el nu este mai puțin iconarul și pictorul de biserici care a lăsat cel mai impresionant ansamblu de pictură murală de factură occidentalizantă din secolul trecut, rivalizând, sau chiar întrecând în virtuozitate, confrăți școliți la Viena sau Roma, precum Constantin Lecca, Mișu Popp sau Gheorghe Tattarescu. Dincolo de maturitatea profesională atinsă de Grigorescu la o vârstă precoce, subliniată de către toți exegeții lui, pictura religioasă, cea de icoane și cea murală, a fost prea puțin comentată la modul avizat din perspectivă iconografică.

În cercetarea ei, Marina Sabados avansează metodic, pe mai multe fronturi. Are o perspectivă cuprinzătoare, datorată mai vechilor ei cercetări privind pictura moldovenească și, în mod special, cea de icoane, unde chestiunea influențelor picturii apusene venite pe filieră rusească sau poloneză a preocupat-o îndeosebi. Ceea ce îi îngăduie să privească pictura religioasă a lui Grigorescu nu numai drept început excepțional al unei cariere artistice originale, ci și ca încheiere a unei tradiții seculare aflate într-un proces de degradare, accelerat odată cu finele secolului al XVIII-lea. Întreprindere deloc facilă, întrucât nu există, cum punctează și autoarea, o cercetare sistematică a picturii religioase de secol XIX. Cartea Marinei Sabados suplinește acest gol.

Dacă cercetările anterioare, pe care autoarea le cunoaște în detaliu și le utilizează cu circumspecție, se axau mai ales pe urmărirea raporturilor pe care Grigorescu le-a putut avea cu cei de la care a învățat – fratele său, zugravul Ghiță Grigorescu, Anton Chladek sau iconarii de la Căldărușani, și asupra progreselor în dobândirea meșteșugului, autoarea nu se mulțumește cu reluarea și integrarea unor concluzii mai vechi, ci extinde investigația, conturând pe temeiul unor cercetări recente, întreg cadrul picturii de icoane religioase de la mijlocul secolului al XIX-lea. În capitolul al doilea, *Cum se pictau bisericile înaintea și în vremea lui Grigorescu*, Marina Sabados evocă, într-o privire istorică cuprinzătoare, balansul constant încă din sec. XVII, de pe vremea lui Vasile Lupu, între respectul față de tradiția bizantină și influxul de inspirație realistă, manifestat prin creșterea interesului pentru expresia veridică a unor detalii anatomice; sunt analizate aici, de pildă, momentul pătrunderii în Moldova a zugravilor ruteni pe vremea lui Vasile Lupu, acel Malar Baraski din Liov sau influențele venite pe filiera atelierelor galițiene. Un astfel de moment „realist” este apoi contracarat de o recrudescență a influenței grecești și de revenirea la o ascultare mai strictă a tradiției; sunt fluctuații de gust ale comanditarilor, ctitorilor, și ele legate, nu o dată, de opțiunile politice ale momentului.

Pentru secolul al XIX-lea, autoarea ia în considerare, pentru Țara Românească, pictura unor Radu Zugravu sau Grigorie Frujinescu ale căror caiete de modele sunt revelatorii pentru aceste frecvente transgresări ale unei iluzorii frontiere fixe între modalități de reprezentare diferite, dar niciodată pe de-a-ntregul „pure”. Tocmai varietatea acestor „hibridi” este surprinzătoare, varietatea posibilităților de a fuziona realități artistice pe care sute de ani de evoluție divergentă le-au făcut aparent incompatibile. Tattarescu, chiar după întoarcerea sa din Italia, mai făcea apel la erminii, menționează autoarea, ceea ce denotă durata îndelungată a acestui proces de aculturație, rezistența „vechiului” în fața „noului”, dar și posibilitatea efectivă de a topi tradiții diferite într-un aliaj nou.

Spectaculos este cazul lui Eustatie Altini, școlit la Viena, care a promovat o nouă tipologie a chipurilor sfinte. Analiza pe care Marina Sabados o face, pe urmele cercetărilor deschizătoare de drum ale lui Remus Niculescu, acelui original tablou din 1813, aflat la Mănăstirea Neamț, „Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism”, emblematic în multe privințe atât prin temă cât și prin reprezentare, pentru transformările în curs, trebuie și ea relevată ca un punct important în economia lucrării. Mi se pare convingător punctul de vedere adoptat de Marina Sabados care consideră că, pentru clerici, rolul imaginii era conceput în termeni de eficiență. În acest caz, efectul direct, puternic, al picturii mimetice, iluzioniste, „dupre natură”, asupra privitorului nu era de neglijat, cu atât mai mult cu cât biserica se afla într-o pierdere de autoritate, odată cu pătrunderea ideilor iluministe.

Autoarea discută pe larg, în același context, școala de pictură de pe lângă Episcopia Buzăului, condusă de Nicolae Teodorescu, unchiul lui Gh. Tattarescu, școala de la Căldărușani, de care Grigorescu este legat,

cea de la Cernica, peste tot făcându-se simțită tranziția spre moduri de reprezentare de tip occidental, oferind o excelentă sinteză a problematicei picturii religioase a secolului al XIX-lea, întemeiată pe o solidă cunoaștere atât a realităților artistice cât și a bibliografiei, mai vechi sau recente, a subiectului.

Moldova este mai permisivă la influențe venite din Rusia sau din medii grecești și, încă din sec. al XVIII-lea, se poate vorbi despre un eclectism pronunțat. Contemporani cu Grigorescu, zugravii Nicolae Lefteriu și Fotake se adaptau picturii academiste cu inevitabile stângăcii.

Autoarea plasează foarte nimerit toată această discuție pe fundalul transformărilor pe care le suferă meseria de zugrav, fie el și „zugrav de subțire”, cum o statuase ordinul domnesc din 1787, până la cea de pictor, artist, concept care își face treptat locul în conștiința contemporanilor, dar care, înainte de întemeierea școlilor de arte frumoase, nu putea avea decât o realitate precară în țările române. De la zugrav la pictor, de la icoană la tablou, contaminările sunt cuvântul de ordine. Vocabularul utilizat este în sine revelator. Când Gheorghe Asachi, într-un text nesemnat din 1847, *Zugrăvia în Moldova*, vorbește despre portretul laic ca despre o „icoană vie”⁸ e drept că, așa cum comentează Marina Sabados, conceptul de icoană se vede golit de semnificația sa sacră. Totuși, nu cred că Asachi, fiu de preot și apropiat al lui Veniamin Costachi, ignora funcția tradițională a icoanei, ci că, propagandist al proiectului iluminist, al ideilor noi, nu se sfia să răstălmăcească concepte tradiționale în demonstrații pro domo. De altfel, nici mai vechiul concept de zugrăvie nu este încă înlocuit cu cel de pictură, cum se vede chiar din titlul acestui articol. Într-un răstimp de zece ani, terminologia va suferi însă schimbări, în sensul generalizării unor neologisme. De pildă, în contractul semnat de Grigorescu, în 1858, pentru pictarea bisericii de la Agapia, se folosește termenul de „tablouri”. Scenele biblice nu mai îmbracă uniform pereții bisericii, nu mai sunt solidare cu peretele, ci sunt aproape ca într-un salon de artă, tablouri cu rame aurite, e drept, figurate în trompe-l’oeil. Pentru pictura catapetezmei, se păstrează, în schimb, termenul de icoană. Tot în legătură cu contractul, autoarea menționează clauza pusă de mitropolit și anume, cea legată de „zugrăvirea chipurilor” care trebuie făcută „după stilul grecesc, cerut în biserica ortodoxă”. În mod evident, cerința nu a fost respectată și un comentariu al autoarei în acest sens cred că ar fi fost binevenit.

Se precizează, de asemenea, în contract, că, atât icoanele din catapeteazmă, cât și „toate tablourile după pereți în biserică vor fi zugrăvite tot de mâna mea”. Nu știu dacă contracte similare din epocă sunt redactate în același sens, dar desigur că în această formulare se citește deja prezența unei conștiințe de artist, dar și solicitarea probabil expresă, de către comanditar a acestei precizări, care pledează pentru depășirea ideii de anonim a reprezentărilor religioase. Autorul primește o importanță sporită, fără a se pune însă și problema originalității. Copierea modelelor occidentale era subînțeleasă tacit, acceptată ca normalitate.

Nu aș trece cu vederea nici faptul că Grigorescu evolua într-un mediu în care arhitectul era german, antreprenorul probabil italian, iar cel care a recepționat în final lucrarea era tot german, pictorul George Șiller, așa încât ștacheta era ridicată, cum s-ar spune azi, la „standarde occidentale”. Proba la care a fost supus Grigorescu era cea de adaptabilitate, de conformare la tehnica și modurile de reprezentare consfințite de tradiția occidentală.

Modernizarea picturii bisericești și de icoane a fost opera clericilor și a mediilor ecleziastice, cel puțin tot atât cât a pictorilor, așa cum autoarea insistă, pe bună dreptate, în a preciza. Veniamin Costachi, de pildă, comandă construcția și pictura catedralei metropolitane din Iași arhitectului Johan Freiwald și pictorului Giovanni Schiavoni. Marina Sabados dezvoltă tema importantă a pătrunderii modernității în spațiul spiritual românesc, prin intervenția mediilor ecleziastice, în subcapitolul *Clerici români – ctitori de cultură în vremea renașterii naționale*.

Nu este o întâmplare nici că Isaia Persiceanu, cel cu care Grigorescu urma să plece la Paris, era un cleric și nu un laic. Dacă această călătorie ar fi avut loc în formula proiectată inițial, destinul artistic al lui Grigorescu ar fi fost, nu neapărat mai bun, dar poate diferit, în sensul unei alte orientări decât cea aleasă de pictor însuși.

Chiar dacă practica comenzii de portrete devenise curentă în rândul elitelor românești, cultura vizuală a societății în sens larg nu putea urma aceeași direcție, întrucât instituțiile artistice moderne – școli de arte frumoase, saloane, expoziții personale, asociații artistice, promovare prin presă nu existau încă. Singura „școală de artă nouă”, deschisă tuturor la acel moment, poate fi considerată biserica și pictura ei murală și de icoane.

⁸ Pentru aplicarea termenului de icoană la o lucrare modernă, la un an după articolul lui Asachi, vezi și versurile, mai mult decât explicite, ale lui Cezar Bolliac din 15 iunie 1848, dedicate Statuiei Libertății, după un desen de C.D. Rosenthal, ridicată, pentru scurt timp, în curtea Vorniciei: „Vezi tu maică cea icoană?/ Așa este Dumnezeu./ Asta-i sfânta libertate./ Stând și dând la toți dreptate./ Pe tirani i-a pus pe goană./ Ne-a spart lanț și jugul greu.” apud Acad. G. Oprescu, *Sculptura românească*, ediția a II-a revăzută, București, 1965, p. 26.

Autoarea prezintă întreg dosarul construcției și restaurării bisericii Sfinții Voievozi a mănăstirii Agapia. Analiza detaliată a programului iconografic al picturii bisericii ocupă mare parte din economia lucrării, care e pus mereu în legătură cu biserici pictate de Gh. Tattarescu la București în anii 50 ai secolului al XIX-lea și cu modificările substanțiale antrenate de reducerea numărului registrelor și supradimensionarea figurilor, ceea ce, în termeni de lizibilitate, trebuie să fi fost un avantaj. Din ceea ce poate fi reconstituit în privința raporturilor cu comanditarul, autoarea ajunge la concluzia că Grigorescu a beneficiat de o anume libertate ale cărei limite sunt, desigur, greu de aproximat. Pledează în acest sens, de pildă, plasarea unui mesaj personal cum poate fi socotit tricolorul aripilor Arhanghelului Mihail din icoana de hram a Sfinților Arhangheli Mihail și Gavril. Coroborat cu entuziasmul fără margini al lui Nicolae Grigorescu, la aflarea veștii Unirii celor două țări române, consemnat de Vlahuță în monografia sa și comentat pe larg de Marina Sabados, acest mesaj, transmis indirect printr-un element al picturii de la Agapia, devine o informație impresionantă, dublu documentată, cum avem foarte puține, despre trăirile subiective ale unui artist român contemporan cu Unirea. Iconografia Agapiei a beneficiat și de o presupusă intervenție a stareței Tavefta Ursachi „femeie cultă și distinsă”, căreia autoarea îi schițează, de altfel, un portret impresionant și foarte documentat, în privința alegerii reprezentării unor sfinte prezente mai rar în iconografia epocii. Lucrările de restaurare au implicat introducerea de elemente de decor neoclasic, fiind conduse de un arhitect german, Johan Brandel, activ în Moldova și de un antreprenor, Gasparo Dgiusti, probabil, italian.

Foarte importantă în studierea picturii lui Grigorescu de la Agapia se dovedește identificarea modelelor din pictura occidentală utilizate de pictor, a muzeelor unde se găsesc aceste lucrări, a surselor intermediare, mai ales, pe care pictorul le-a avut sau le-ar fi putut avea la dispoziție. La cele deja identificate de alți autori, Marina Sabados adaugă numeroase altele. Bibliografia cercetată critic de Marina Sabados este exhaustivă, autoarea amendând sau reinterpretând date și concluzii mai vechi.

Cercetarea cărților care au aparținut lui Grigorescu, aflate la Casa memorială de la Câmpina, a scos la iveală, de pildă, existența lucrării gravurului francez Etienne Achille Reveil, *Musée religieux ou choix des plus beaux tableaux inspirés par l'Histoire Sainte aux peintres les plus célèbres* din 1836, în care se pot regăsi modele ale pictorului. Autoarea discută, comparativ și în detaliu, raportul dintre model și reprezentările grigoresciene, urmărind capacitatea pictorului de a se conforma unui model, semnalând stângăciile, de pildă, în cazul figurilor din profil, stângăcii inerente celui care, cu toată precocitatea lui, își însușise la modul empiric știința picturii. În unele cazuri, constatând similitudinea cu modelul până și la nivel cromatic, ceea ce nu putea fi cazul în privința gravurilor alb negru, presupune existența unor gravuri colorate manual, dintre care unele pot fi văzute în Muzeul de la Agapia.

Marina Sabados subliniază contribuția originală în ceea ce privește cromatica – care, desigur, nu putea fi decât personală – întrucât gravurile colorate manual erau mai puțin accesibile. Interesante sunt cazurile în care autoarea descifrează fuziunea mai multor surse, dintre care nu lipsește nici cea tradițională în spațiul ortodox – erminia lui Dionisie din Furna. Există, însă, și compoziții pe care autoarea le atribuie în întregime lui Grigorescu.

Catapeteazma și icoanele ei formează obiectul unui studiu detaliat, iconografic și stilistic. Din punct de vedere arhitectural, catapeteazma, prin elementele ei rococo, baroce, neoclasic, este situată în raport cu alte biserici moldovenești de secol XVII și XVIII. Este discutată relația iconografică a tâmplii cu restul picturii murale și mentalitatea artistică de tip predominant renescentist pe care autoarea o identifică peste tot și, nu în ultimul rând, în semnătura icoanelor care este acum, simplu, *Nicu* sau *N. Grigorescu*, dispărând apelativul de „zugrav”. Grigorescu a devenit un artist în accepția occidentală a noțiunii, conștient de poziția sa. Comparația cu icoanele de la mănăstirea Zamfira evidențiază atenția constantă a autoarei față de evoluția picturii religioase grigoresciene în întregul ei. Despre libertățile de interpretare a tematicii teologice pe care și le luase Grigorescu vorbește Marina Sabados când constată că, în registrul apostolilor, diversificând atitudinile acestora, pictorul „ignoră, desigur involuntar, semnificația teologică a imaginii” cea de rugăciune a ucenicilor lui Isus. Semnificativ mi se pare că însuși comanditarul pare să nu fi fost deranjat de astfel de abateri, care au rămas nesancționate.

Cartea Marinei Sabados, foarte bogat ilustrată, urmărind scrupulos coroborarea textului cu imaginea, însoțită de anexe documentare, indici și rezumat în două limbi străine, dincolo de plăcerea lecturii unei serioase și contributive investigații, îți trezește dorința de a revedea pictura Agapiei, pe care o readuce în actualitate prin pertinentele analize iconografice și de limbaj, relansând reflecția asupra picturii lui Nicolae Grigorescu. Nu în ultimul rând, un cuvânt de laudă se cuvine Mănăstirii Agapia și Stareței ei, Olimpiada Chiriac, care a înțeles importanța picturii adăpostite de biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril, astăzi

mai degrabă neglijată, ca mai toată pictura religioasă de secol XIX, sprijinind constant și eficient cercetarea Marinei Sabados.

Ioana Vlasiu

MICHEL DRAGUET, *Le Symbolisme en Belgique*, Fonds Mercator, Musées Royaux des Beau-Arts de Belgique, 2010 (ed. a doua), 350 p. cu il.

Ampla lucrare a istoricului Michel Draguet vine să completeze în chip fericit bogata bibliografie a simbolismului. Soliditatea lucrării se datorează unor îndelungi cercetări pe care autorul le-a întreprins în arhivele *Fonds national de la recherche scientifique belge*.

Parte dintre operele unor artiști belgieni și-au găsit locul în mari expoziții dedicate simbolismului european – a se vedea, printre altele, expoziția curatoriată de Hans Hoffstätter, *Le Symmbolisme en Europe* din 1976 sau cea deschisă în 1995, la Montreal, intitulată *Lost Paradise* – și integrate unui discurs general despre simbolism. Lucrarea lui Michel Draguet se detașează de interpretările anterioare, culpabile în opinia sa, de aplicarea unor filtre ce extrag abuziv simbolismul din realitatea sa istorică. Miza lucrării este aceea de a repune în context producția artistică simbolistă, înțeleasă ca istorie a reprezentării. Imaginea de artă este integrată unui discurs complex în care își află loc argumente de tip istoric, sociologic și, nu în ultimul rând, biografic.

Un prim capitol, dedicat începuturilor, se concentrează asupra personalității și operei lui Félicien Rops, prilej pentru autor de a pune în evidență complexitatea relației dintre cultura belgiană și cea franceză. Noțiunile de transfer cultural și influență sunt parțial operabile în acest caz, opera lui Rops fiind deopotrivă conectată atât la estetica baudelairiană cât și la tradiția artistică locală (a se vedea romantismul lui Antoine Wiertz). Rops este definit ca un destin artistic situat între romantism și modernitate. Analiza combină un evantai de probleme, de la componenta stilistică considerată în descendența formulărilor baudelairiene, până la un nivel sociologic insinuat în discursul legat de tema morții.

O altă zonă de interes se referă la grupările moderniste și la dezbaterile în jurul ideii de artă pentru artă, pe fundalul unei crize a identității și valorilor spirituale ce afectează societatea belgiană a timpului. Michel Draguet descifrează în anumite formulări ale discursului artistic (la Rops și Fernand Khnopff în mod special) ecourile acestor teme.

Un loc important este alocat raportului simbol-realitate și fundalului ideatic care generează aceste clarificări.

Cartea istoricului Michel Draguet oferă nu doar o lecție de istorie a artelor ci și una, la fel de densă, de istorie a ideilor în spațiul belgian.

Corina Teacă

PAUL REZEANU, *Brâncuși. Tatăl nostru*, Autograf MJM, Craiova, 2012, 706 p.

La primul contact cu *obiectul Brâncuși. Tatăl nostru*, formatul, grosimea și titlul cărții, negru pe alb, impun rezerve majore, dacă nu cumva elimină din start apetența de a o deschide. Aparențele o trimit către categoria aberațiilor editoriale care parazitează regretabil, și probabil inevitabil, literatura brâncușiană de specialitate, din care însă numai numele reputatului istoric craiovean o salvează. Cartea reprezintă o sinteză a tuturor informațiilor despre viața și opera lui Brâncuși pe care Paul Rezeanu le-a strâns timp de jumătate de veac din activitate sa. Autorul, un neobosit cercetător al istoriei și artelor din regiunea Olteniei, a fost director timp de 34 de ani al Muzeului de Artă din Craiova și, de-a lungul carierei sale, a primit numeroase distincții, printre care Ordinul Meritul Cultural în grad de Ofițer (2004) și premiul Academiei Române pentru monografia Constantin Lecca (2007).

Un vast material istoriografic este împărțit în zece capitole care repovestesc viața lui Brâncuși, secvenționată după criterii strict istorice, în general încercând să acopere, cu riscul aglomerării balastului, fiecare an din viața sculptorului. Pe lângă un bogat instrument de lucru: note (45 de pagini), cronologie și

concordanțe, bibliografie selectivă (44 de pagini) și index de nume, autorul înregistrează și alte capitole ale problematicii biografiei brâncușiene: adresele la care a locuit sculptorul, artiști care au lucrat în atelierul lui Brâncuși, călătoriile sale, expozițiile personale și de grup, proiectele nerealizate, catalogul operelor sculptate. Toate aceste subiecte se regăsesc în mare parte în corpul principal al capitolelor care reface biografia brâncușiană în contextul, mai larg, al istoriei românești și universale din prima jumătate a secolului XX.

Postfața, așezată oarecum la întâmplare în cuprins (între *Brâncuși grafician și fotograf* și *Cronologie și concordanțe*, p. 583), este o prezentare a demersului autorului, o mărturisire a relațiilor pe care le-a avut cu ceilalți comentatori ai operei brâncușiene (V.G. Paleolog, Petru Comarnescu, Barbu Brezianu, Constantin Antonovici) și, în același timp, un rezumat al celor mai „proaspete” date din biografia sculptorului. Această secțiune ar fi putut prea bine ține locul primului capitol, care este, de fapt, un text introductiv. Scrisă la persoana I, introducerea este o pseudo-autobiografie a lui Brâncuși la vârsta de 80 de ani, desfășurată pe un complex fundal istoric. Ficțiunea pare admisibilă în urma recentelor documente din arhiva Brâncuși de la Paris pe care Rezeanu le-a studiat⁹, însă credem că efectul punerii cuvintelor în gura lui Brâncuși este îndoielnic și periculos. Textul nu este lipsit de savoare, având calități de verbozitate și umor autentic oltenesc, procedeul însă prea transparent și vocabularul nu îi oferă calități literare. Pe lângă impresia lăsată de acest portret (un Brâncuși octogenar care afurisește și „dă cu barda în Dumnezeu”) făcând scurtcircuit cu titlul cărții (sic), textul este redundant în economia cărții, putând fi înlocuit atât cu *Postfața*, cât mai ales cu *Cronologie și concordanțe* – o biografie bine condensată și realizată.

Nucleul informațiilor „proaspete” îl constituie cercetările asupra anilor de tinerețe ai lui Brâncuși, o ordonare diferită a datelor din care se decantează, în lipsa documentelor, doar ipoteze, mai vechi sau mai noi. Problema existenței fraților Spirtaru, descoperirea inedită a Consulatului austriac pe strada școlii unde a învățat Brâncuși la Craiova și chestiunea satisfacerii stagiului militar de către Brâncuși, toate aceste relecturi ale lui Paul Rezeanu, care fuseseră deja anunțate în articolul din revista *Magazin istoric*¹⁰, rămân probleme încă deschise.

Catalogul operelor de sculptură Brâncuși (p. 505-579) a antrenat o cantitate enormă de informații compilate din cele mai importante cataloage întocmite până acum (Ionel Jianu, Sidney Geist, Pontus Hulten, Barbu Brezianu, Friedrich Teja Bach), din păcate modul de lucru nu este suficient de limpede prezentat, iar sistemul său de notație este greu de urmărit, dacă nu ilizibil în lipsa imaginilor (mai ales în cazurile operelor cu foarte multe variante).

Istoria povestită cu lejeritate, dar și cu obiectivitate, este subminată de trei neajunsuri: limbajul, mult prea colocvial, repetitivitatea și absența oricărui material ilustrativ. Păcatele limbii și ale redactării denotă pripeală în lansarea pe piață a materialului fără filtrul unor recenzori și corectori. De altfel, aceeași atitudine expeditivă probabil că a fost la originea titlului cvasi-blasfemiator.

Recapitularea în date a vieții lui Brâncuși a avut ca rezultat nu o monografie exhaustivă, așa cum s-a vrut, ci o lucrare cu caracter enciclopedic. Ea poate constitui, prin bogatul aparat de lucru, un îndreptar la îndemâna oricărui public, larg sau avizat. În volumul uriaș de informații există corelări care, fiind strânse de autor într-o singură „piesă”, înlesnesc cercetarea. Un alt merit al cărții, dacă vrem à rebours, este acela de a sublinia cu precizie dilemele și episoadele neclare ale vieții și operei brâncușiene, ridicând noi întrebări.

Virginia Barbu

GREG DICKINSON, CAROLE BLAIR, BRIAN L. OTT (Ed.), *Places of Public Memory. The Rhetoric of Museums and Memorials*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2010, 282 p. cu il.

Structurate în trei secțiuni (retorică, memorie și loc), studiile prezentului volum gravitează în jurul conceptului de memorie publică așa cum este el interpretat de lumea contemporană. Înțelegă ca studiu al discursului, evenimentelor, obiectelor și practicilor, retorica privește caracterul lor de elemente purtătoare de semnificație, inteligibile, partizane și generatoare de reacții. Retorica nu este privită ca specie a discursului,

⁹ Doina Lemny, Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, Humanitas, București, 2004.

¹⁰ Paul Rezeanu, *Addenda et corrigenda Brâncuși*, în *Magazin istoric*, nr. 7, 2012, p. 21.

ci ca ansamblul unor elemente teoretice și critice de sondare, înțelegere și intervenție asupra unor activități umane. Cazurile analizate evidențiază spectrul larg de impact al retoricii în cultura americană.

Textul introductiv semnat de cei trei editori argumentează faptul că memoria publică și locurile publice ale memoriei au caracter fundamental retoric.

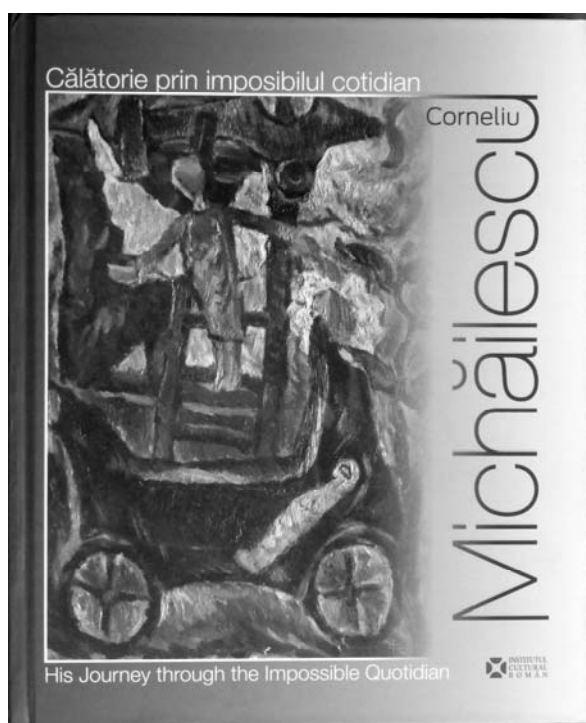
În cadrul celor 3 grupuri tematice, studiile sub genericul retoricii au la bază necesitatea de a răspunde unor preocupări ale istoriei actuale: problema nucleară (*Radioactive History: Rhetoric, Memory and Place in the Post-Cold War Nuclear Museum*), discursul rasial, (*Sparring with Public Memory: The Rhetorical Embodiment of Race, Power and Conflict in the „Monument of Joe Louis”*); cultura populară (*Rhetorical Experience and the National Jazz Museum*). Cea de-a doua secțiune, dedicată memoriei, alătură două studii de caz foarte sugestive pentru spectrul larg al istoriei americane: un memorial al războiului din Vietnam (episod care a reverberat sub diverse forme în cultura americană) și închisoarea Alcatraz. Ultima parte reunește 3 eseuri ce focalizează conceptul de loc, privit ca spațiu cu conținut simbolic și/sau discurs persuasiv legat de o anumită temă (*Tracing Mary Queen of Scots; Memory's Execution: (Dis)placing the Dissident Body; The Master Naturalist Imagined: Directed Movement and Simulations at the Draper Museum of Natural History*).

Toate aceste avataruri ale memoriei colective au în comun o seamă de principii: răspund unor probleme ale prezentului, narează o identitate comună (shared identity), antrenează afectul. Întrucât recuperarea trecutului este în mod inevitabil parțială, felul în care acesta este evocat, omisiunile voluntare sau întâmplătoare, fac ca discursul să fie întotdeauna amendabil.

Trecutul devine, în acest context, atât materia ce generează comentariul cât și pretext pentru meditația pe marginea formelor de expresie ale civilizației contemporane.

Corina Teacă

RUXANDRA DREPTU, *Corneliu Michăilescu. Călătorie prin imposibilul cotidian*, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2013, 295 p. + il.



Ruxandra Dreptu, reputat istoric de artă și distins muzeograf cu îndelungă activitate la mai multe instituții cu profil muzeal din Capitală, a elaborat monografia *Corneliu Michăilescu. Călătorie prin imposibilul cotidian*, publicată bilingv de Editura Institutului Cultural Român și lansată în primăvara anului 2013, la Bookfest.

Plastician secondat de un valoros dar prea puțin cunoscut scriitor, Corneliu Michăilescu a fost unul dintre membrii marcanti ai avangardei românești alături de care s-a afirmat dar de care s-a depărtat la un moment dat și a pornit pe un drum propriu, alegând reclusiunea la țară, „departe de lumea dezlănțuită” și alte activități care să-i umple timpul și să-i satisfacă preceptele estetice. Prieten cu Marcel Iancu, Tristan Tzara, M. X. Maxy și Victor Brauner, va fi cofondator al revistei „Integral” iar lucrările expuse la Salonul oficial vor produce adesea nedumerire și vor atrage critici pentru bizaria limbajului plastic folosit.

Născut în București pe 20 august 1887, într-o familie avută, chiar dacă nu făcea parte din protipendadă, a fost un *dandy* și, până la instaurarea comunismului, a dus o viață lipsită de griji materiale. După studii primare și

gimnaziale la mai multe școli cu tradiție din Capitală (Sfinții Voievozi, Mavrogheni, Clemenței, apoi Liceele Mihai Viteazul și Sf. Sava) urmează timp de doi ani Facultatea de Drept și pe cea de Filosofie și Litere apoi, din

1908 până în 1912, Școala de Belle-Arte unde-i are profesori pe G. D. Mirea la pictură – pe atunci chiar directorul instituției – și pe Frederic Storck la sculptură. A călătorit mult în tinerețe, în Italia și Franța – între 1913-1915 face studii la Florența, la Academie delle Belle-Arte, întrerupte de izbucnirea Marelui Război, dar pe care le reia după conflagrație, între 1918-1921. În 1916 trebuie să se întoarcă în țară unde e mobilizat și luptă în Regimentul 6 Dorobanți „Mihai Viteazul” până când cade prizonier și suportă privațiunile vieții într-un lagăr de tristă amintire pentru militarii români a căror mortalitate a fost foarte ridicată, la Tuchel (sau Tuchola), în Pomerania. Din acea perioadă datează câteva desene cu tipuri de prizonieri, ruși și români. În timpul noului sejur italian, artistul frecventa cercurile anarhiste.

Artist singular, pictor intelectual ce a lucrat paralel cu oricare dintre curentele contemporane lui, el s-a izolat mai bine de 30 de ani în mediul rural – mai întâi la Băneasa apoi la Cernica, unde își va edifica o casă constructivistă după planurile amicului Marcel Iancu – unde și moare, în 1965, Michăilescu a fost un adevărat personaj de roman a cărui biografie are multe pete albe pe care Ruxandra Dreptu încearcă să le deslușească și să le explice altora. Ea își pornește investigația asupra omului și a operei dintr-un unghi foarte original, acela al literaturii, în care depistează multe pasaje autobiografice unde ar putea sălăslui parte din secretele acestei vieți discrete dar bogate. De altfel, unul dintre capitole se numește *De la text la imagine. Construcția nuvelor citadine*. În tinerețe, Michăilescu își încercase condeiul și la cronica plastică, publicând destul de mult, atât în țară cât și în străinătate, la *Ultima oră*, *Cuvântul*, *Universul*, *Unu*, *Integral*, *Contimporanul*, *Viața literară*, *Universul Literar*, *Politica*, *La Fiamma* și *Revue du vrai et du beau*. Nuvelele lui Michăilescu – scrise în ultimii ani ai vieții, când trăia retras – au fost publicate postum, în 2000. Din ele se revelă un scriitor stăpân pe un stil bine încheiat ce-l apropie uneori de Mircea Eliade sau de Mateiu Caragiale din povestirile fantastice *Remember* și *Sub pecetea tainei*, cu varii preocupări pentru experimente din lumea medicală (în special pentru medicina legală), cu incursiuni în onirism, cu propensiune pentru problemele abisale, pentru cazurile morbide, pentru sinucigași.

Autoarea are calitatea de a citi în spatele imaginilor, de a povesti nepovestitul, de a duce mai departe opera plasticianului de care se ocupă – fie el Corneliu Michăilescu, fie C. Artachino, fie Th. Aman, fie C. Szathmări, pe care i-a abordat în ultimii ani și i-a „tradus” pentru privitorul/ spectatorul nedeprins cu asemenea lecturi în profunzime. În cazul de față ea „citește” portretul creatorului Michăilescu, atât din fotografiile ce și le-a făcut de-a lungul vieții, în Italia sau la București, pe care le-a analizat și comentat cu perspicacitate de detectiv – urmărind ținuta, detaliile vestimentare, alura enigmatică, adumbrită de gânduri, sau exploziv voioasă – cât și opera, rezultatul preocupărilor sale estetice și idealurilor de a elabora o artă nouă. La fel ca în nuvele, și în pictură sau grafică, mesajul este dedus, nu manifest. Atelierul lăuntric este exprimat în fiecare din pânze: „atelier minuscul”, din cutia craniană, pe care toți îl posedăm dar nu toți îl valorificăm la maximum. Creația căpăta pentru Michăilescu o formă de sacralitate în lumea spiritului: la fel cum iconarii din vechime posteau și făceau rugăciuni înainte de a se apuca să picteze o imagine sfântă, Michăilescu citea o poezie. El făcea aceasta nu pentru a căuta inspirația ci pentru a se transpune în starea potrivită de lucru. Pictura era pentru el chiar „poezie cu același corolar”. Preconiza purificarea prin artă. Nu a fost atras de arta abstractă pentru că era un convins și hotărât realist, considerând că doar realismul – și nu suprarealismul – poate crea psihoze. Artistul trebuia să-și trăiască opera pentru că numai astfel putea să-i dea viață adevărată. Aici „ochiul imaginației” este esențial pentru înțelegerea și trăirea operei. Ce-i drept, din cauza trăirilor prea intense din timpul creației, artistul ajungea să fie devorat de opera ce-i supraviețuia. Aceasta este tema a două dintre nuvelele sale în care planta totdeauna o sămânță de adevăr și de proprie experiență: „Hainele” și „Portretul”.

Pentru a putea pătrunde lumea visului, în 1931, Michăilescu acceptă să fie folosit drept cobai și să i se administreze mescalină de dr. Gh. Marinescu. Prin acest mijloc, artistul a fost capabil să facă multe călătorii imaginare, bogate, recompensante, să-și facă singur examene de psihanaliză și să descopere întrepătrunderea dintre lumea de aici și cea de dincolo. Astfel inițiat în decodificarea viselor, începe să le ilustreze, să le ofere spre lectură și altora. Prin lucrările sale invită publicul la visare, îi arată calea ce trebuie urmată pentru o totală satisfacție estetică și o trăire intensă a motivului operei. Michăilescu este unul dintre acei foarte rari plasticieni care nu își disprețuiau publicul, pentru care acesta nu este doar masa amorfă de virtuali cumpărători ce putea sau nu putea să-i înțeleagă opera dar care, posedând un minim gust plastic, o putea aprecia doar ca obiect al hedonismului de moment și, în consecință, o putea achiziționa. Între el și public nu

a existat niciodată o cointerensare comercială bazată pe cerere și ofertă iar relația nu s-a redus la jaloanele producător-produș-client. Aceasta pentru că el își stima privitorul și încerca să-l înalțe la nivelul său, „identificându-se cu spectatorul și aflându-se pe același palier cognitiv”. Elocvente sunt titlurile cu valențe literare ale lucrărilor prezentate la expoziția din 1931 – cea mai importantă pentru cariera sa de plastician –, pe care Ruxandra Dreptu le consemnează și le comentează, cu talentul ei de arheolog al cuvântului: *Năzuiau spre o altă viață, Pluteau prin spațiul fără margini, Retrăia o viață necunoscută, Călătorea prin imposibilul cotidian, Trăia precum gândea, Iubea visul cu pasiune*. O altă preocupare a pictorului era aceea de a crea sinestezii prin compozițiile și nuanțele folosite – *Tablouri cu miros și gust*, așa cum își intitulează autoarea unul dintre subcapitole. În acest sens sunt revelatoare pânzele *Ambre/Olfactoplastica, Muscat sau Orangeade/Arome colorate*.

Artistul a abordat multe genuri și tehnici: natură statică, peisaj, portret, nud, compoziție religioasă, lumea circului etc.; a lucrat în ulei, a făcut grafică și a pictat pe sticlă.

Efectele drogului au fost devastatoare după câțiva ani de la experimente când, în 1938, „subiectul” a trecut printr-o depresie puternică și s-a închis în sine, izolându-se și pictând tot mai puțin. Concluzia sa a fost că geniul este un tip anormal, un maniaco-depresiv.

Transportată de literatura celui monografiat, Dreptu are un moment de maximă sinceritate când, în ultimul capitol – *De ce am scris despre Corneliu Michăilescu* – explică motivele care au determinat-o să se dedice acestui subiect. Confesiunile merg chiar mai departe până la a-și prezenta preferințele pentru anumite lucrări sau anxietățile ce i le produc altele.

Fișele de lucrări pe care le elaborează Ruxandra Dreptu sunt un model de acribie științifică – nici nu se putea altfel după lunga și temeinică sa activitate de pasionat muzeograf. La sfârșitul volumului, într-o *Cronologie* bine încheiată, sunt inserate mai multe portrete fotografice în care pictorul este imortalizat la diverse vârste – și-i oferă autoarei un bun prilej de a-și demonstra capacitățile de bună observatoare și analistă a psihologiei personajului. Urmează o listă a expozițiilor personale sau colective la care a participat Corneliu Michăilescu, o altă a articolelor și cronicilor pe care le-a scris și încă una a operelor reproduse în volum, cu specificarea muzeelor în al căror patrimoniu se află. La aceste deosebit de utile anexe ce fac din monografie un excelent instrument de lucru, mai trebuie menționată bibliografia. Ne intrigă, însă, opțiunea de a organiza bibliografia în ordine cronologică și nu alfabetic, după normele academice în vigoare.

Uneori monografia pare a scăpa de sub controlul autoarei pentru a trece sub acela, mai neglijent sau neinspirat, al redactorului de carte. Nu înțelegem de ce titlurile nuvelor nu sunt puse în ghilimele sau de ce nu sunt scrise cu italice, pentru a se evidenția în text. S-au strecurat mai multe erori regretabile precum anul nașterii doctorului Gh. Marinescu, care nu este 1823, așa cum apare la p. 79, ci 1863! Apoi, la p. 274 se precizează, în mod corect regiunea în care se afla locul de detenție – „prizonier la Tüchel, în Prusia” pentru că, la p. 276, să se strecoare eroarea că a fost „internat, până în 1917, în lagărul austriac de la Tüchel”. Tot aici apar și greșeli de tipar: „internat”!

La fel de uimitor este faptul că numele autoarei acestei lăudabile monografii nu apare pe copertă ci doar pe pagina de titlu, cu precizarea „Texte de Ruxandra Dreptu” (!), de parcă am avea de-a face doar cu o selecție de texte critice și nu cu un studiu de largă întindere și de vastă erudiție. Acest detaliu, deloc neglijabil, minimizează, în chip inacceptabil – și nemeritat – efortul autoarei de a da la iveală o lucrare definitivă despre un plastician original care a avut curajul să își clădească, etapizat, existența în urma mai multor renunțări: să se distanțeze de avangardiști, să abandoneze elegantul mediu urban și plăcerile de monden pentru claustrarea la țară, să se lase de pictură pentru a-și continua viața de visare prin scris, doar de „amorul artei”, pentru proprie plăcere, fără a avea drept obiectiv ca acele nuvele, cu ridicat conținut autobiografic, să vadă vreodată lumina tiparului.

Un aspect care deranjează este acela că textul nu are o cursivitate firească în cele două limbi în care a fost publicat volumul: după un capitol în română urmează același capitol în traducere engleză, fapt ce segmentează lectura în ambele limbi și-l obosește pe cititor, fie el local, fie străin. Ce să mai spunem despre *Cronologie* unde textele se succed chiar pe aceeași pagină, producând o neavenită redundanță! Aceasta, dacă nu cumva s-a dorit ca volumul să fie o continuare a voiajurilor în oniric și în absurd, specifice plasticianului. În acest fel, strădaniile Ruxandrei Dreptu, se prezintă ca o călătorie imposibilă prin cotidian, alături de Corneliu Michăilescu, pe care l-a înțeles și l-a „tradus” pentru contemporani și pentru viitorime.

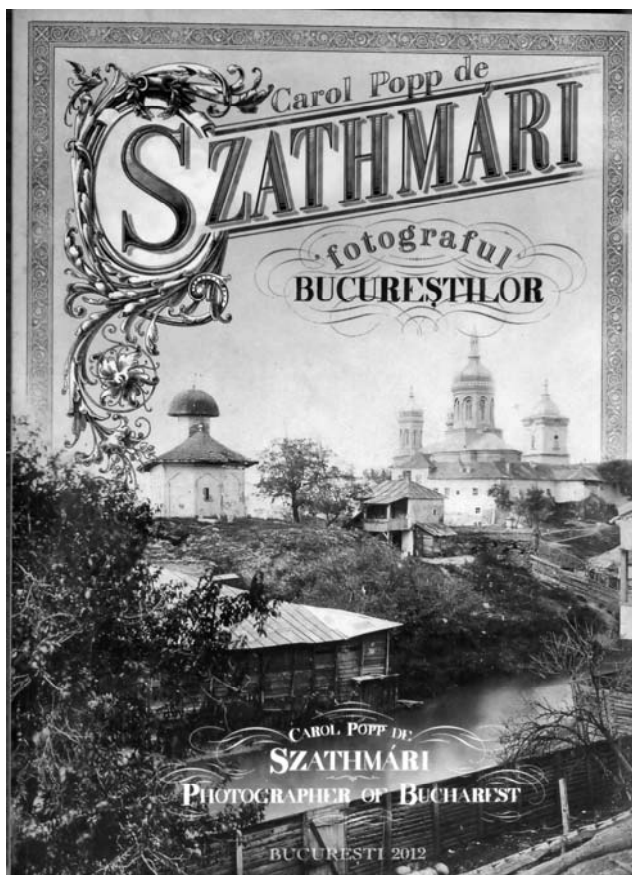
Adrian-Silvan Ionescu

La aniversarea bicentenarului nașterii marelui artist documentarist și pionier al fotografiei, Szathmári, doi declarați admiratori ai operei sale – un grafician și un bibliotecar – și-au reunite forțele pentru a publica un album cu o selecție de imagini realizate de acesta în Capitală. Pentru a-i hărăzi o deschidere către cititorii din străinătate, lucrarea a fost editată bilingv, în română și engleză. Graficianul Oltean semnează un cuvânt înainte în care își explică demersul de a da la lumină multe cadre inedite ale orașului deoarece „multe din fotografiile făcute în București au fost rar publicate sau prost reproduse” și, mai ales, pentru că opera maestrului „a fost puțin popularizată în anii «democrației populare»” (p. 12). Acest text, concis, elocvent și suficient de informativ, ar fi fost suficient pentru a însoți ilustrația care beneficiază de legende stufoase, bine documentate, ce au fost redactate tot de Oltean. Dar, după acesta urmează un *Comentariu biografic*, confuz și plin de erori, semnat de Emanuel Bădescu. Deși autorul acestui text se ocupă de Szathmári de peste 30 de ani, în intervalul scurs de la începuturile interesului său pentru artist – de la primul articol, scris în colaborare și suscitât de o expoziție organizată de Cabinetul de Stampe al Academiei Române¹ – și până acum, nu se observă nici un progres în stil și/sau în documentația acumulată spre îmbogățirea cunoștințelor despre om și creator. El insistă pe o legendă privind amorul secret ce-l nutrea plasticianul transilvănean pentru frumoasa boieroaică Maria Văcărescu – alintată Marițica, măritată mai întâi cu un prinț de sânge, spătarul Constantin Ghica, fratele primului domnitor regulamentar, Alexandru D. Ghica, apoi măritată cu urmașul acestuia, Gheorghe Bibescu. Bădescu presupune, fără a avea vreo confirmare documentară, că însăși afirmarea europeană a lui Szathmári și ușile deschise la curțile regale și princiare se datorește tot patronului său din acel timp, Bibescu Vodă „și încântătoarei sale consoarte” (p. 16). De ce a trebuit să folosească asemenea supoziții nefondate când există dovezi că o însemnată susținere peste hotare a primit-o de la compozitorul și pianistul Franz Liszt, pe care îl însoțise, o bucată de drum, în turneul acestuia din decembrie 1846-ianuarie 1847, prin Valahia și Moldova, în drumul acestuia spre Kiev. Legendele își au farmecul lor dar nu atunci când se dorește a fi oferită o succintă și corectă biografie a unui mare creator în lumea vizualului!

Erorile se țin lanț încă de la primele rânduri: nunta lui Bibescu Vodă cu Marițica Ghica nu are loc în 1843 (p. 13) ci în 1845! Pentru un istoric al Bucureștilor, așa cum se dorește autorul, greșeala este foarte gravă! Dacă ar fi parcurs cu atenție presa epocii ar fi găsit datele corecte, mai ales că aceasta era plină de informații privind evenimentul de talie națională, iar „Curierul Românesc” i-a consacrat un adevărat serial în ultima parte a lunii august și în septembrie 1845².

O altă eroare: Expoziția Universală de la Paris a avut loc în 1855 și nu în 1853, cum pretinde el (p. 14).

Sunt făcute afirmații fără acoperirea irecuzabilă a documentelor de arhivă: de unde a aflat autorul că, la Hanul Bossel, Szathmári „și-a deschis un atelier fotografic frecventat de bucureșteni încă din anul 1850”



¹ Emanuel Bădescu, Ștefan Godorogea, *Carol Popp de Szathmári fotograf*, în *Revista Museelor și Monumentelor – Muzeu* nr. 6/1983, p. 54-60.

² *Curierul Românesc*, nr. 61/27 Augustu 1845, p. 244; Nr. 65/10 Septembrie 1845, p. 255-256; Nr. 66/14 Septembrie 1845, p. 259-261; Nr. 70/28 Septembrie 1845, p. 281 bis-283 bis.

(p. 14)? În asiduele noastre căutări prin periodicele vremii nu am găsit nici un anunț în acest sens și nici arhivele nu furnizează vreo informație care să confirme aceasta. Cu același ton categoric, ce nu admite contradicție, Bădescu pretinde că „Szthmari va fi credincios acestui procedeu [calotipia, n.n. A.S.I.] aproximativ un deceniu” (p. 14). Dacă ar fi lucrat atât de mult timp fotografii folosind sistemul lui William Henry Fox Talbot bazat pe principiul negativ-pozitiv pe suport de hârtie, ar fi fost cazul să se păstreze mai multe exemplare decât cunoscutul *putto* din ghips cu brațele rupte (semnat și datat de autor alături de precizarea că este primul său succes). Căci, de vreme ce au ajuns până la noi atâtea clișee pe sticlă și copii ale acestora, e greu de crezut că toate exemplarele executate prin procedeul calotipiei să fi dispărut, în chip misterios. Chiar dacă admitem că mare parte din fabuloasă arhivă iconografică și colecție a artistului a dispărut în timpul bombardamentului german din 24 august 1944, dacă ar fi practicat pe scară largă calotipia o perioadă atât de lungă, este imposibil ca exemplare din producția sa să nu se păstreze în diferite colecții, la beneficiarii activității sale de fotograf profesionist. Cu același aplomb nefondat, Bădescu lansează o afirmație deosebit de periculoasă: aceea că imaginile din Albumul Crimeii, executate în 1854, ar fi fost rodul calotipiei, tehnică deja vetustă după 1851, când apăruse procedeul colodiului umed pe suport de sticlă, foarte eficient prin claritatea și profunzimea sa – ce nu puteau fi comparate cu relativa opacitate și flu pictural al clișeului pe hârtie devenit transparent prin tratarea cu grăsime – cât și pentru posibilitatea de fi copiat într-un număr, practic, nelimitat de exemplare. Faptul că maestrul își imprima cadrele luate pe front, la Oltenița și Silistra, pe hârtie tratată cu sare – ce fusese folosită și de calotipiști, dar care subzistă o vreme cu aceea tratată cu albumină – nu este un indiciu că folosea calotipia. Iar imperfecțiunile apărute pe placa de sticlă pe care a fost imortalizată *Carantina de la Oltenița* (reprodusă la p. 20) ar fi putut să-l dumirească pe autor asupra suportului folosit de Szathmári. Calotipul nu este produsul final ci doar etapa intermediară, clișeul.

Ernest Lacan cunoscut critic al fotografiei abia născute și redactor al revistei „La Lumière”, organul Societății Franceze de Fotografie, nu a scris o carte „dedicată războiului din Orient”, așa cum pretinde Bădescu (p. 14) ci, în 1856, a publicat volumul *Esquisses photographiques. À propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient*, făcând un fel de istorie a noii tehnici a artelor vizuale, cu accent pe folosirea ei pe front și prezența ei pe simezele expoziției. De unde știe Bădescu faptul că Szathmári „îi povestise aventurile de pe câmpul de luptă, cu lux de amănunte, lui Ernest Lacan” (p. 14)? Lacan nu specifică în cele 12 pagini ce i le dedică artistului bucureștean³ – din cele 219 ale cărții – că ar fi fost vorba de un interviu, așa că această afirmație este o fantezie. De altfel, ne îndoim că Bădescu a văzut și a consultat acest volum, care nici măcar nu figurează la bibliografie!

Autorul are îndoieli că plasticianul a fost distins cu un ordin de către sultan atunci când s-a aflat în suita domnitorului Alexandru Ioan I în vizită protocolară la Sublima Poartă. Chiar se întrebă „E posibil ca Szathmári să fi fost decorat când a fost la Constantinopol în 1860 și 1864 (...)?” (p. 16). Or, presa din București, anunța cu fatuitate că el a fost singurul civil din anturajul domnesc răsplătit cu Ordinul Medjidie clasa a IV-a⁴. Distincțiile pe care le obține la Expozițiile Universale din 1867 de la Paris și cea din 1873 de la Viena, nu purtau numele „medalia «Exposition Universelle Paris»” (p. 24) sau „medalia «Weltausstellung Wien»” (p. 28) ci acesta era textul scris pe toate medaliile acordate premianților la diversele categorii de articole prezentate cu acea ocazie. În primul caz primise o mențiune onorabilă⁵ iar la cea de-a doua a fost distins, în cadrul Grupei XII „Arte grafice și desemnuri industriale”, cu medalia de merit pentru „vederi fotografice locale”⁶. Preluând numele ordinelor și medaliilor direct după cartoanele de fotografii pe care laureatul le compusese spre a se prezenta clientelei cu toate onorurile primite – ce-l recomandau pentru valoarea execuției și seriozitatea firmei –, Bădescu nu a făcut cercetări paralele în arhivă spre a le cunoaște exact numele și importanța. El a consemnat, pur și simplu, ceea ce a găsit tipărit pe spatele cartoanelor în chip de reclamă. De aceea, autorul nu știe că, în 1865, la Expozițiunea Artiștilor în Viață organizată la București, Szathmári primește medalia clasa a III-a iar în 1868 capătă aceeași distincție⁷. În schimb, în 1867 nu putea fi medaliat pentru că în acel an nu avusese loc acea manifestare artistică...

Un sfanț nu era chiar un preț modic, așa cum afirmă autorul (p. 19).

³ Ernest Lacan, *Esquisses photographiques. À propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient*, Paris, 1856, p. 155-167.

⁴ *La Voix de la Roumanie*, no. 48/10 Octombrie 1864.

⁵ Laurențiu Vlad, *Imagini ale identității naționale. România la Expozițiile Universale de la Paris, 1867-1937*, București, 2001, p. 175.

⁶ *Raportul membrilor juriului internațional din partea României asupra recompenselor acordate de către juriul internațional expozanților români*, în *Presa* No. 183/24 August 1873.

⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 88, 109.

Ne miră fraza: „Deducem că utiliza aparate diferite, cu performanțe diferite” atunci când vorbește despre panoramele Bucureștilor (p. 25). Pentru oricine se ocupă de istoria fotografiei este bine știut că orice fotograf dispunea de mai multe aparate, de diverse dimensiuni – unele gigantice, dacă le comparăm cu acelea compacte apărute în anii 40 și cu acelea de azi. Aceasta pentru că, pentru orice cadru, erau făcute copii de contact astfel că, pentru o poză de 30 x 40 cm folosea o cameră puțin mai mare decât acea dimensiune. Așa că deducția lui Bădescu nu are nici un temei decât, poate, pentru începători și ageamii.

Ce rost avea să menționeze că, pentru executarea fotografiilor din timpul ceremoniilor încoronării, din 1881, „a luat pe lângă sine și pe rudele sale, fotografii Franz Duschek și Andreas D. Reiser” (p. 31) când, într-o notă minusculă – la propriu, căci nu poate fi parcursă decât cu lupa, fontul fiind ales parcă special spre a nu fi citită, nici ea, nici restul celor 5 surate (căci, într-un text de aproape 10 pagini nu sunt decât 6 note nesemnificative!) – se face precizarea că doar Duschek era rudă prin alianță?!? Afirmația, ca și nota se cam anihilează reciproc, mai ales că relația de rudenie mai fusese explicată la o notă anterioară (2, p. 20).

Legende de imagini, ample și docte, se referă aproape exclusiv la clădiri și la trama stradală a Capitalei – subiect în care ambii autori sunt specialiști (Oltean a mai coordonat un uvraj bogat ilustrat, dedicat Bucureștilor⁸). Când sunt comentate tipuri din popor se strecoară anumite inadvertențe: este prea puțin probabil că negustorii ambulanti – bragagiul și halvagiul – să fie turci doar pentru că poartă fes, mai ales că primul îl are tuflit peste niște plete bogate, ceea ce nu aveau musulmanii care își rădeau capul. Iar ceea ce pare fes la halvagiul este, de fapt, o căciulă. Apoi, cămașa cu mâneci largi, ilicul, poturile (pantalonii) de aba și obielele în care sunt învelite pulpele negustorului erau comune târgoveților de pe aici și nu mahomedanilor veniți din Orient. Apar uneori și explicații ridicole – sau naive – precum „obiecte făcute la sat și utile orășenilor precum roți de car, lăzi (tronuri) de zestre, furci, greble, coase, etc.” (nu poate fi precizată pagina la care este acest comentariu pentru că paginile cu ilustrații nu sunt numerotate). Târgul Moșilor era cea mai mare reuniune comercială anuală a țării și de acolo se aprovizionau în special țărani – adică sătenii cumpărau de la săteni – și mai puțin orășenii care, la fel ca în schițele lui Caragiale, veneau doar să se distreze – a se vedea „La Moși...”, „Moșii (Tablă de materii)”.

La legenda uneia dintre imaginile cu Mitropolia ar trebui precizat că vederea este luată dinspre sud-vest și nu doar dinspre est, cum apare în album, căci este vizibil întregul perete de vest precum și pridvorul, închis cu obloane în acel timp. La paginile cu tipuri de târgoveți și negustori se strecoară niște indicații greșite de identificare a acestora: actorul Dimitriadi se află la stânga nu la dreapta cum specifică autorii; la fel, pe pagina alăturată, oțetarul se află la stânga și iaurgiul la dreapta, nu cum apare în text.

Ar fi trebuit să se facă precizarea că portretul lui Szathmári de pe coperta a IV-a este executat de confratele său vienez și bună cunoștință, Ludwig Angerer, devenit fotograf al curții imperiale după ce, între 1854-1856, a fost oaspete al Bucureștilor și a imortalizat pe clișeu de sticlă subiecte etnografice, atunci când orașul de căpetenie al Valahiei fusese ocupat de trupele cesaro-crăiești.

Acest album – valoros prin calitatea și varietatea ilustrației, mare parte inedită – ar fi meritat ceva mai mult decât un articol de largă (și vagă!) informare, punctat de multe supoziții și erori dar consemnat cu ton săftos ce ar voi să dea iluzia că vine de la un cunoscător al trecutului ce-și relatează amintirile prin perdeaua nesigură a memoriei, potrivit într-un periodic de vulgarizare și nu într-un volum festiv, apărut cu ocazia bicentenarului maestrului documentarismului național, Carol Szathmári, și destinat unei cuvenite perenități. Din păcate, așa cum se prezintă, a fost o oportunitate pierdută!

Adrian-Silvan Ionescu

⁸ Radu Oltean (coordonator și îngrijitor), *București 550 de ani de la prima atestare documentară, 1459-2009*, București, 2009.

